f° B Sandb. 1236

Leben und Werke

des Dichtermusikers

Peter Cornelius.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Facultät

der

k. Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt

von

Adolf Sandberger.

Bayerische Staatsbibliothek

Vorwort.

Die neue Zeit gebiert seltsame Erscheinungen. In einem Jahrhundert, das alle Kulturvölker an Kopfzahl um's Doppelte wachsen sah, den Kampf um's Dasein schärfte, alle Waffen zu nützen zwingt, zur Empfindung wenig Zeit läßt, in dem aber auch die Mittel zur Verbreitung geistiger Güter, zur Mitteilung an jeden Einzelnen eine nie geahnte Vollkommenheit erreicht haben, in unserem Jahrhundert lebt, wirkt und stirbt der Dichtermusiker Peter Cornelius, ein Mann von fünfzig Jahren mit dem Gemüt eines Kindes, ein Künstler, der Unsterbliches schuf, ohne daß sein Name über einen engen Kreis von Berufsgenossen hinausgedrungen wäre. Die Merkwürdigkeit einer solchen Erscheinung verdiente allein, daß man sich näher mit ihr beschäftigte.

Die vorliegende Arbeit macht den Versuch, einmal was an biografischem Material über den Künstler erreichbar war, in Kürze zusammen zu stellen, sodann seine Werke einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Bei der zweiten Hälfte ihrer Aufgabe hat sie sich hauptsächlich vom Lessing'schen Grundsatze leiten lassen, ein Kunstwerk auf die Absichten und dabei verwandten Mittel seines Schöpfers hin prüfen zu wollen. Die gedruckten Werke Cornelius' sind dabei im Zusammenhang und eingehender besprochen worden, wobei der praktische Zweck verfolgt wird, als Wegweiser durch dieselben zu dienen.

Der biografische Teil hat durch Verwandte und Freunde des Künstlers die liebenswürdigste Förderung erfahren. In erster Linie hat die Witwe des Verewigten, Frau Prof. Bertha Cornelius in München durch freundlichste Überlassung ihres gesamten

Materials und unermüdliche Mitteilung, sodann haben teils durch Überlassung von Briefen, teils durch persönliche Auskunft Herr Generalintendant v. Bronsart, Fräulein Susanne Cornelius, Herr Musikdirektor Paul Fischer, Herr Prof. Dr. Riedel, Frau Hofrat Schöll, Herr Prof. Dr. Stern dem Verfasser beste Unterstützung zu teil werden lassen, wofür ich mir an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen erlaube.

Außer dem biografischen Fragmente, das Cornelius selbst verfaßte, konnten noch der Aufsatz: „Peter Cornelius, ein Lebensbild von Richard Pohl" Neue Zeitschrift für Musik 1874 Nr. 51, 52, 1875 Nr. 1 und „Peter Cornelius, der Dichter und Musiker" aus den Essays „Zur Literatur der Gegenwart" von Adolf Stern benutzt werden.*)

München, Juni 1887.

Adolf Sandberger.

*) An sonstigem Material liegt vor:

Peter Cornelius von Kretschmer. Musik. Vorträge, herausgegeb. von Paul Graf Waldersee Nr. 20.

Peter Cornelius u. seine hinterlassenen Werke von F. Dräseke. N. Z. f. M. 1876 Nr. 46, 47, 49, 50, 52, 1877 Nr. 1, 2.

Werke von Peter Cornelius besprochen von Dr. Stade. Mus. Wochenbl. 1873 Nr. 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.

Der Barbier von Bagdad besprochen von Fcl. Mottl. Mus. Wochenbl. 1878 325a, 338b, 351b, 371a, 380b, 395a, 406b.

Peter Cornelius von Richard Lederer. Südd. Telegraf 1874. Nr. 275.

Peter Cornelius, der Dichter und Musiker. Erinnerungsblatt von Adolf Stern. Dresdener Ztg. 1874 Nr. 287 A (ist ein Auszug aus den Essays).

I. Biografischer Teil.

I.

Im Jahre 1793 wurde dem Kupferstecher Arnold Leonhard Janaz Cornelius*) zu Düsseldorf ein zweiter Sohn geboren, der bei seiner Taufe am 16. März 1793 den Namen Carl Josef Gerhard erhielt. Der Vater hatte schon immer den Drang zum Theater gefühlt; er ließ noch in später Zeit den Grabstichel liegen und gieng seiner Lieblingsbeschäftigung nach. Den künstlerischen Erfolgen — er wurde als ein bedeutender Realist von seinen Kollegen gerühmt, — scheinen die materiellen nicht gleichen Schritt gehalten zu haben; die Kinder hatten eine bedrängte, schicksalsvolle Jugendzeit; allein das stählte. Carl wählte den Beruf seines Vaters, er wurde Schauspieler und nach und nach gelang es ihm, sich eine gesicherte Stellung zu verschaffen. An den vereinigten Theatern von Mainz und Wiesbaden spielte er die „Alten", und verheiratete sich am 3. Oktober 1816 mit Friederike Schirmer. Seine Frau gebar ihm sechs Kinder; das dritte derselben kam am 24. Dezember 1824, dem Weihnachtsabend, zur Welt. Der Junge erhielt die Namen Carl August Peter. Seine Geburt am Weihnachtsabend hat der reife Mann oft scherzend erwähnt.

Bis zu seinem siebenten Jahre wuchs Peter nur unter den Augen der Eltern auf; er zeigte frühe musikalische Veranlagung. 1831 schickte man ihn in die Bürgerschule, wo er außer den Elementarfächern Unterricht im Französischen und Englischen erhielt. Er zeichnete sich durch großen Lerneifer aus, besonders Begabung und Interesse für fremde Sprachen traten offen zu Tage. Zur gleichen Zeit begann musikalischer Unterricht, nämlich Singstunden bei einem ehemals bedeutenden Sänger Namens Scharrer, der seine alten Tage als Gesanglehrer und Chorist am Mainzer Theater zubrachte, und Violin- und Theoriestunden bei dem Ungarn Panny; dem ersteren dankte Peter die Bildung seines Gehörs, mit dem er in den Anlagen seiner Vaterstadt die ersten Versuche anstellte, nämlich Notirung von Vogelstimmen. Als Panny nach einiger Zeit gemütskrank geworden war, vertraute man Peter dem damaligen Dirigenten der Mainzer Liedertafel und späteren Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser an; bei diesem wurden die vom Knaben begonnenen Kompositionsversuche bis in die reife Jünglingszeit fleißig fortgesetzt.

Der Vater hielt die Erlernung musikalischer Fertigkeiten für eine nicht zu verachtende Hilfsquelle; er liebte auch die Musik schwärmerisch und im Hause

*) geb. am 8. Februar 1764, verheiratet am 17. Juni 1790 mit Agnes Schmitz.

wurde fleißig musiziert, wobei Peters erste Versuche zur Aufführung gelangten. Aus dem Sohne jedoch gedachte er einen tüchtigen Schauspieler zu machen und unterrichtete ihn unermüdlich. Die Geteiltheit der Studien zwischen Wort und Ton dauerte fort, als Peter mit 14 Jahren 1828 die Bürgerschule verließ. Im Jahre 1830 bekam der Musiker einige Zeit die Oberhand, nämlich bei einer Reise des Mainzer Orchesters nach London, die C. als letzter zweiter Geiger mitmachte. Die Leistungen hervorragender Kräfte wie Standigl, Tichatschek, die Stockl-Heinefetter u. s. f. machten auf den Sechzehnjährigen tiefen Eindruck; dazu fand das Talent für fremde Sprachen in England die erste Nahrung. Bei der Rückkehr begann natürlich wieder das Studium für den schauspielerischen Beruf; es kam der Moment, wo Peter Proben ablegen sollte. Dreimal erschien er öffentlich auf den Brettern: als John Cocks im „Reau", als Liebhaber in dem Lustspiel „Das war ich", als Perin in Moreto's „Donna Diana". Damals war Wiesbaden Hoftheater geworden, die Familie siedelte in die Nachbarstadt über, doch kam Peter zu Eßlers Unterricht immer wieder nach Mainz. Der Vater hoffte nun seinen Sohn an dem Ort, wo er selbst thätig war, beginnen lassen zu können. Allein die schauspielerischen Erfolge seines Schülers waren keine glänzenden, es ist wohl anzunehmen, daß Peter bei aller Begabung nicht der Mann war, vor Publikum zu spielen. Während nun der Alte den Gedanken noch festhielt, der Sohn müsse ein bedeutender Schauspieler werden, hatte dieser schon nachgedacht und sich geprüft. Dabei war er zu dem schmerzlichen Entschlusse gekommen, die dramatische Kunst gänzlich liegen zu lassen, freilich mit dem Hintergedanken, auf dem Umwege des idealen Musikertums — als Komponist komischer Opern — zur geliebten Bühne zurückzukehren. Hatte ja schon der Vater mit ihm Kleist's zerbrochenen Krug als passendes Sujet besprochen!! Seinen Entschluß konnte Peter dem Vater nicht mehr mitteilen. Am 3. Oktober 1843 starb Carl Cornelius zu Wiesbaden. Der junge Künstler betrat nach des Vaters Tode die Bühne nicht mehr; er erteilte musikalischen Unterricht und unterstützte hierdurch die Mutter. Dies dauerte bis September 1844.

Peter hatte in dieser ersten Periode seines Lebens scheinbar unsystematisch Studien gemacht, seine geistige Bildung war unfertig, mehr dem Zufall überlassen. Das Hauptgewicht seiner Thätigkeit war auf eine Seite gelegt worden, von der er sich jetzt abkehrte; für das, was er sich zum Lebensberufe wählte, hatte er unzusammenhängend, zersplittert gearbeitet. Und doch verdankt C. diesem merkwürdigen Bildungsgang vieles. Er war nicht von der Bürgerschule zum Gymnasium, von da zur Hochschule gewandert, wo der Weg genau vorgezeichnet, der Entfaltung des Individuums viel weniger Spielraum gelassen ist. Er mußte auf eigenen Füßen stehen und erspähte eifrig die Lücken seines Wissens; was er lernte, lernte er aus eigenem Antrieb, freilich mit größerer Mühe, aber auch mit mehr Ernst und Tiefe. Für den späteren Dichterkomponisten war die Schule der ersten zwanzig Jahre die denkbar beste; die frühzeitige Bekanntschaft mit Goethe, mit Shakespeare, Lessing u. s. f., das Eindringen in die Meisterwerke an der Hand des erfahrenen Vaters, der wenngleich stückweise, so doch, wie aus den Übungsheften ersichtlich, entschieden

tüchtige musikalische Unterricht, der, was die Hauptsache ist, seit den Windeln gepflegte Zusammenhang mit dem Theater — diese Momente mußten zusammenkommen, um auf Peters Anlagen befruchtend zu wirken.

Es mag Wunder nehmen, daß bisher des großen Cornelius, des Malers, in keiner Weise Erwähnung geschah. Dieser griff nun nach dem Tode seines Vetters in des jungen Verwandten Schicksal ein; er ließ ihn nach Berlin kommen. Bevor wir Peter dorthin begleiten, wollen wir auf seine Mainzer Jugendarbeiten musikalischer Natur einen Blick werfen.

Es sind mehrere Bände erhalten, in denen Versuche jeglicher Art, gemischt mit Übungen im Kantusbearbeiten, Umfangsangaben von Instrumenten u. s. f. sich vorfinden. Von Peters köstlichem naiven Eifer zeugen die Randbemerkungen, in denen er sich die Kritik des Lehrers notirte. Das älteste Stück ist der Anfang einer Ouverture, 1838 oder 39 komponirt,' dann folgt aus dem Jahre 1840: Introduktion, Andante und Polonaise für Hautbois und Pianoforte, Anfänge einer Violinsonate, die zweistimmigen Kompositionen „Im Fliederbusch ein Vöglein sang' und „So soll ich dich denn meiden" mögen solche Lieder gewesen sein, die die Schwestern zu Hause mit dem jungen Komponisten sangen (vergl. Autobiografie). Ferner: Anfang eines Quartetts für Streichinstrumente; es trägt die Überschrift „Beim Anfang dieses Andantes schwebte mir der Kanon aus Fidelio vor" u. s. f. Eine Stelle im Allegro sagt: „Dieser Gedanke machte mir viel Vergnügen, ich komponirte ihn in Liverpool, in dem sitting room unserer Wanzenberge, nachdem ich den Spaniolkaffee und die ekligen Toasts gegessen hatte."

Den besten Einblick in Eßers Methode geben uns dessen kritische Anmerkungen zu einem Quartett vom September 1842 (D-dur); leider kann ich die köstliche Art, in der sich Peter dieselben notirt hat, wie er hofft „die ekligen Quinten und Oktaven zu vermeiden", der Kürze halber nicht wiedergeben.

II.

Am 17. September 1841 kam C. in Berlin an und bezog Mittelstraße 45 seine einfache Wohnung; er betrachtete sich fortan als absoluten Musiker und warf sich mit großem Eifer auf kontrapunktische Studien. Vom 23. April 1845 ab genoß er den Unterricht des berühmten Theoretikers S. W. Dehn, auf Kosten seines großen Anverwandten, wofür er dessen Kindern Maria und Gabriel Stunden erteilte.

Ein junger Musiker von heute hat im Allgemeinen keinen Begriff davon, wie fleißig man damals Kontrapunkt zu treiben pflegte. Peter mußte täglich 4—5 Stunden nur auf diese Arbeiten verwenden und saß oft bis nachts drei Uhr darüber; es mag ihm dabei nicht recht wohl gewesen sein, denn seine poetische Natur fand in dieser Luft nicht, was sie suchte. Die schönste Kunst blieb ihm eine hehre, strenge Muse. Aber für den phantasievollen jungen Musiker war Zucht und Schule unerläßlich. Das schwankende Herumtappen hatte ein Ende.

Seinen Unterhalt verdiente sich Peter mit Stundengeben, schrieb auch regelmäßige Berichte für eine Berliner Zeitung, was Dehn nicht gerne sah. Diese literarische Übung hatte indes unstreitig ihr Gutes. Es ist interessant den späteren Schöpfer des Barbiers zum damaligen Löwen des Tages Meyerbeer Stellung nehmen zu sehen.

Der Dichter C. schwieg in den ersten Jahren des Berliner Aufenthalts noch völlig. Es war ein ganz vereinzelter Fall, daß der junge Musiker sich gelegentlich der Rückkehr seines hohen Gönners und Verwandten aus Rom den Text zu einer Kantate dichtete, deren Komposition von Wieprecht instrumentirt zur Begrüßung des Altmeisters Frühjahr 1826 auf dem Exerzierplatz aufgeführt wurde. Doch traten Umstände ein, die den poetischen Drang zum Ausbruch brachten. Peter lernte eine westfälische Familie kennen, in deren Schoß er freundlich aufgenommen wurde. Man zeigte unverhohlenes Gefallen an seiner fröhlichen jungen Art, er mußte öfter und öfter wiederkehren. Bald nach der allerersten Zeit der Bekanntschaft gesellten sich zu den Freuden der Gemütlichkeit, denen er sich unbefangen und im naiven Behagen, verstanden zu werden, hingab, alle heimlichen Wonnen einer reinen und tiefen Jugendliebe. So verging das Jahr 1826. Karneval 1826 lernte er Paul Heyse kennen, dessen Freundschaft nicht ohne Einfluß auf ihn blieb. Im August 1826 gab er nach Durchnahme des einfachen Kontrapunkts die Stunden bei Dehn auf, nachdem er ein vierstimmiges Miserere in zehn Sätzen komponirt hatte, das anfangs 1827 in einer Soiree bei Cornelius mit Erfolg zur Aufführung kam. Sich selbst überlassen schrieb der junge Musiker ein Trio in a-moll, nach dessen Aufführung er sich für einen vollendeten Künstler hielt, und ein Klavierquartett in C-dur; später entstanden und verschwanden auch zwei komische Operntexte und mancherlei Vorarbeiten zu einer komischen Oper. Vorher, am 5. Juni 1827, kam endlich die langgenährte Leidenschaft zum Ausbruch. Dem kurzen Glück machte Lina's scharfsichtige Mutter ein rasches Ende. Den Verlauf der Sache hat Peter in einem reizenden Gedichtchen später wiedergegeben:

I

Als ich mit scheuem Schritte
Fremd in dein Haus trat ein,
Da klopft' ich an, wie's Sitte,
Du riefst darauf: Herein!

Doch schon nach wenig Wochen
Klopft' ich nicht mehr allein,
Dem Herz fiel ein mit Pochen,
So oft du riefst herein.

Und als mit leisen Schlägen
Ich pocht' an's Herze dein,
Klang mir gar süß entgegen
Nichts als: herein! herein!

II.

„Zu bald nur sah die Mutter ein,
Wie es mit uns sah aus,
Und nun hieß es nicht mehr: „herein",
Es hieß: „hinaus, hinaus!"

„Sie sind als Mensch mir ganz scharmant,
Mir angenehm durchaus,
Doch sind Sie nur ein Musikant,
Darum: hinaus, hinaus!

Wär'n Sie Assessor, Rat in spe,
Das sah' noch anders aus,
Doch Musikant, o Jemine!
Hinaus, hinaus, hinaus!"

Damals erblühte dem Musiker Trost in der Poesie. Was er der strengen Muse nicht anzuvertrauen wagte, der Musik, die er mit solchen Herzensangelegenheiten nicht belästigen durfte, das schrieb er sich in einer Fülle einfacher Gedichte vom Halse. Auch an seiner innigstgeliebten Mutter, die mit ihrem in Berfig's Etablissement angestellten Schwiegersohn Schily und ihrer Tochter Elise am 22. Mai 1847 nach Berlin übergesiedelt war, fand Peter beruhigenden Anhalt.

Mit neuem Fleiße widmete er sich nun den musikalischen Studien; der Dichtermusiker schwieg noch immer. Die Stunden bei Dehn wurden im Oktober wieder aufgenommen, um welche Zeit er mit der Mutter zusammen in der Luisenstraße sich eine kleine Heimat gegründet hatte. Allzu angestrengte Arbeit warf ihn mehrere Wochen aufs Krankenlager. Mit rastlosem Fleiße füllte der junge Komponist seine Mappen mit Werken aller Art; ein zweites Trio, Elegie und dreißig Kanons für Damenstimmen waren schon in der ersten Hälfte des Jahres 1847 entstanden; ihnen folgten zwölfstimmige Chöre, ein Kanon zu 8 St., wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt, weitere Sonaten 2c. Die letztgenannten bildeten die Abgangsarbeiten aus Dehn's strenger Schule, mit denen, sowie einem großen Pack anderer Kompositionen sich der nunmehr „ausgebildete" Musiker einen Lehrbrief bei Friedrich Schneider in Dessau, dem Komponisten des Weltgerichts, holte. Erhalten ist aus der Berliner Zeit nur:

1848 Sonate G-dur für Pianoforte.
1849 Sechs Fugen für Pianoforte.
— Sechs Kanons für Pianoforte.
— Messe für Sopran und Alt.
— Stabat Mater für Chor, Soli und Orchester, ein größeres Werk in a-moll, das entschieden Gewandtheit im Satz, Kenntnis des Chorklangs und der Verwendung des Orchesters zeigt.

Der Aufenthalt in Berlin dauerte bis 1852. C. hatte sich durch Lektionen eine immerhin sorgenfreie Stellung geschaffen, lebte, wie er später einmal sagt, „in hemmender und niedriger Behaglichkeit in den Berliner Winkelver-

hältnissen *); er komponierte weiter, wie er es gelernt hatte und schrieb seine Aufsätze, letztere näherten sich allmählich der Reife, deren Stempel den späteren aufgeprägt ist und interessirten schon damals Liszt, ein Umstand, der P. dann in Weimar zu gute kam. Aus diesen letzten Berliner Jahren datiren Uebersetzungen altfranzösischer Gedichte „mit völligem Treffen ihrer Naivität und künstlerischen Form. Auch Viktor Hugos Pracht- und Effektstücke erfuhren teilweise Übertragungen".**)

Dem wohlgeregelten Leben des nunmehr in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stehenden jungen Mannes trat plötzlich eine Erscheinung in den Weg, der er auf dem Wege bisheriger Erfahrung nicht gerecht zu werden vermochte — Richard Wagner. Was war an dem Manne, dem die Dichter musikalische, die Musiker dichterische Begabung zusprachen, der vom Publikum meistens bejubelt, von den Kritikern aufs heftigste bekämpft wurde? Wie kam Liszt dazu, gar zur Feier des Goethetages 1850 ein neues Werk (Lohengrin) des verbannten Revolutionärs aufzuführen, ein Werk, über dessen Eigenart und Schwierigkeiten die seltsamsten Dinge berichtet wurden? Was wollte der Mann, der jetzt von Paris und Zürich aus die merkwürdigsten Schriften nach Deutschland schickte, nie vernommene Kunstansichten äußernd?

Auf diese Fragen fand C. in Berlin keine befriedigende Antwort. Aber er nahm die Sache ernst; ein äußerliches Ereignis schien ihm Gelegenheit zu bieten, sich die gewünschte Auskunft zu verschaffen. Schwager Schily war nach Bernhardsbrunn bei Sonneberg übergesiedelt. Die Mutter wollte dahin zu ihrer Tochter nachfolgen. Peter erbot sich, sie zu begleiten; er ersah sich die Gelegenheit, auf dieser Reise Weimar zu berühren. Hier konnte man Wagner mit eigenen Ohren in stilvollen Aufführungen hören, hier wollte er sich von Liszt, „als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen ein freies Urteil über seine Studien ausbitten, was er in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren".***) Am 5. März 1852 traf C. in Weimar ein; er hatte eine Empfehlung des alten Cornelius an Liszt und eine zweite von Eichendorff an den einflußreichen Hofrat Schöll in der Tasche. Franz Liszt, seit 1842 Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienste, hatte damals den auserlesensten Künstlerkreis um sich versammelt. „Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlage berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es mir auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in welchem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen."†)

Zunächst blieb C. allerdings nur wenige Tage. Er war von Liszt freundlich aufgenommen worden, Schöll hatte ihm versprochen, ihn über das Reper-

*) Br. a. d. Mutter vom 29. Jan. 1853.
**) Adolf Stern, Essays.
***) Autobiografie. †) Autobiografie.

toire des Theaters zu benachrichtigen. So zog er sich denn über die Ostertage nach Bernhardshütte zurück.

III.

Der folgende erste längere Aufenthalt in Weimar war für C. eine Quelle seltsamer Erfahrungen. Zunächst trat ihm in dem eben zum erstenmale einstudierten Benvenuto Cellini des Franzosen Berlioz abermals eine neue Erscheinung entgegen, die zur Folge hatte, daß er sich mit Heißhunger über die andern Werke des Pariser Meisters stürzte. Sodann lautete Liszt's Urteil über seine eigenen Kompositionen mit Ausnahme der kirchlichen nicht gerade befriedigend, so daß er sich bald klar wurde, eine wie geringe Stellung er im Weimarer Kreise vorläufig einnehmen würde. So folgte er denn in der nächsten Zeit etwas entmutigt Liszt's Rat, sich ausschließlich mit Kirchenmusik zu beschäftigen und ging den Sommer über wieder zurück auf die Bernhardshütte. In diesen Monaten entstanden mehrere Werke für Männerchor, darunter eine Messe und ein Domine salvum fac regem (vollendet Mai 1852); ein Domine salvum fac regem für Tenorsolo, gem. Chor und Orchester wurde im September vollendet. Liszt interessirte sich bei Peters Rückkehr nach W. im Herbste sehr für die neuen Werke und munterte den Komponisten freundlich auf. Allein wiederum war C. zu selbstkritisch, als daß er nicht den Charakter eines bloßen Achtungserfolges herausgefühlt hätte. Gleichzeitig wirkten wieder Berlioz' Werke mächtig auf ihn ein, die man eben eifriger als je studierte. Galt es ja die Ankunft ihres Schöpfers in Weimar zu feiern; bei der im November 1852 abgehaltenen Berliozwoche, die eine Reihe seiner großen Orchesterwerke brachte und mit einer Aufführung von Cellini abschloß, war Peter indes nicht mehr zugegen. Er war schon vorher nach Soest in Westfalen abgereist, wo sein Bruder Carl, später Professor der Geschichte in München, Verbindungen hatte. Hier brachte C. den Winter zu, mit der Komposition zweier Messen, davon eine über den cantus firmus in der dorischen Tonart für gemischten Chor und Orgel ad libitum und kleiner Stücke für Männerchor (Requiem, Absolve) beschäftigt. Es sind dies die letzten erhaltenen Werke im Berliner Stil, die C. Liszt im Frühjahr 1853 vorlegte. Er hatte Soest am 3. März verlassen und begab sich zurück nach Weimar. Damals, nach dem Aufenthalt in der streng katholischen Stadt, schrieb er an den belgischen Jesuitenpater Lambillotte um eine Anstellung an einem Jesuitenkolleg. Daß sich dieser Plan nicht verwirklichte, hat ihm später keine Schmerzen gemacht. C. stand nun schon so in der Gunst Liszts, daß er die vierzehn Tage seines damaligen Aufenthalts in Weimar auf der Altenburg als Gast des Meisters, oder vielmehr der Fürstin Wittgenstein zubrachte. Von hier begab er sich zunächst fünf Wochen nach seiner Vaterstadt Mainz. Über diese Zeit schreibt er an Schöll: „Die fünf Wochen dort (in Mainz) sind noch wie ein Traum. Halb Wunsch, halb Ahnung ist es, daß ich mir dort eine Suppe eingebrockt habe, die ich später fröhlich verzehren kann".*) Letztere Anspielung bezieht sich auf die vakant

*) Br. vom 3. Juni 1853.

gewordene Stelle eines Dirigenten der Mainzer Liedertafel, um die sich C. auf Anraten von Freunden dann auch mitzukonkurrieren entschloß. Von Mainz aus reiste er nach Wallerfangen bei Saarlouis, wo er von Mai bis Ende September die Gastfreundschaft des verwandten Notars Schöll genoß. Hier ging endlich in dem Künstler die Saat auf, deren Keim die unvergleichlichen Weimarer Eindrücke in ihn gelegt hatten. Er besann sich auf sich selbst, doch hören wir aus seinem eigenen Munde den Bericht über den entscheidenden Zeitpunkt: „Heute schließ ich diese allzulang gewordene Skizze (Autobiographie) nur noch mit dem Moment, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache zuerst in der hohen zerbrechlichen Schale meines guten Gemüts zu lieblichem Bunde vereinigten.

Wen, wen von Weimar fand ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom – ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin — da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt ich denn später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war, wie ich erzählte, unter großen Wehen geboren, der Musiker war ein Angstkind von jeher, da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Op. 1 war da."

Ende September kehrte C. nach Mainz zurück, wo sich noch drei andere Bewerber um die Stelle eingefunden hatten. Über den Verlauf der Sache schreibt er an Schöll*): „Ich folgte dem Rufe Schotts von Wallerfangen nach Mainz, um mit drei andern um die hiesige Liedertafelstelle zu konkurrieren. Alle die Bedenklichkeiten, innerliche und äußerliche, die ich Ihnen vor einem Jahre vorhielt, verschwanden diesmal, und obwohl das letzte Resultat, die Abstimmung mit drei Stimmen mehr für meinen Rivalen entschied, freute ich mich Ihnen sagen zu können, daß mein künstlerisches Auftreten und mein Kandidaten-Benehmen eine fast einstimmige Sympathie in den Betheiligten hervorgerufen hat —"

Die einen Oktobertage führten C. nach Karlsruhe zu dem von Liszt geleiteten Musikfest, mit dem die „neudeutsche" Musik ihren Einzug in Süddeutschland hielt. Darauf folgte ein weiteres Ereignis in C.'s Leben, seine Bekanntschaft mit R. Wagner, den er mit Liszt in Basel besuchte. Bis Anfang November hielt er sich nun noch in Mainz auf. Dann reiste er zurück nach Weimar, um mit geringen Unterbrechungen daselbst drei Jahre, bis August 1856 zu verweilen.

Ein so langer Aufenthalt war auch diesmal nicht ursprünglich beabsichtigt; war zunächst die Liedertafelaffaire die Veranlassung, daß C. Mainz verließ, so wählte er sich Weimar vorläufig nur, um in guter künstlerischer Luft einen

*) Br. vom 15. Okt. 1853.

größeren literarischen Plan verwirklichen zu können. Er begann die Eindrücke der letzten Tage von Karlsruhe und Basel in einer zusammenhängenden Reihe von Artikeln niederzulegen und hatte eben den dritten vollendet, als unter dem Pseudonym „Hoplit" eine Broschüre R. Pohl's*) erschien, die den gleichen Stoff ausführlich behandelte. Daraufhin ließ Peter die Arbeit liegen. Allein er dankte wenigstens der verfehlten schriftstellerischen Spekulation den Aufenthalt in Weimar und die ernstlichen Studien, die er für die Abfassung der Artikel anstellen mußte, führten ihn immer mehr den Pfaden zu, die der Komponist des Barbier später gewandert ist; aus Berlioz' und Wagner's Schriften bekennt er die größte Anregung geschöpft zu haben.

Durch Erteilung von Unterrichtsstunden und durch Übersetzungen hoffte C. damals auch in sichere materielle Verhältnisse zu kommen. Mit Liszt's Schülern, besonders H. v. Bronsart, den er Ende 1854 kennen lernte, und Tausig trat er in ein enges Freundschaftsverhältnis. Mit ersterem wohnte er lange Zeit zusammen und die Freunde begrüßten sich jeden Morgen vor dem gemeinschaftlichen Frühstück mit einem Distichon, welches die Erlebnisse des vergangenen Tages in launiger Weise behandelte. Zu eigenem Schaffen kam C. in dieser Zeit sehr wenig; zwar war er erfüllt mit Plänen zu einer komischen Oper, aber der Zwang, Mittel zum Leben zu erwerben, ließ ihm wenig freie Zeit. Letzteres geschah damals hauptsächlich durch literarische Thätigkeit. C. berichtete an das von Schlesinger in Berlin herausgegebene „Echo" und übersetzte fleißig für Liszt dessen in französischer Sprache abgefaßte Aufsätze**), Vorworte zu den sinfonischen Dichtungen u. s. f. Diese Übertragungen wurden oft nur sehr langsam gefördert, da sich über Wiedergabe eines einzigen Ausdrucks häufig Meinungsverschiedenheiten ergaben. Bei der Eigenart des Liszt'schen Stiles war genaues Treffen auch keine leichte Aufgabe, zumal C. bei allen solchen Arbeiten instinktiv Züge seiner Individualität hineintrug. Einen interessanten Vergleich liefert hier besonders die Schrift „die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", deren Übersetzung er am 16. Juli 1854 beendigte***). Die Liszt-biographin Lina Ramann hat das Buch später gleichfalls übersetzt†). Man halte nun die beiden Übertragungen gegen das Original††) und wird finden, daß die Ramann'sche Übertragung von der eigentümlichen, salop geistreichen Art der Darstellung ein Bild gibt, zu dem die kernig deutsche Ausdrucksweise Peters, die sich allerdings auch als freie Bearbeitung kennzeichnet, merkwürdig kontrastirt. Außer Liszt'schen Schriften übersetzte C. viel für Berlioz, den er am 12. Dez. 1853 auf einem Ausflug, den er mit Liszt nach Leipzig machte, kennen lernte; nämlich die „Flucht nach Egypten", „Cellini", „Enfance du Christ", „Lelio", „die Sommernächte" von Gautier (sechs Gesänge) u. a. m. Für die Flucht nach Egypten erhielt er 25 Thaler

*) Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853 unter Liszt's Leitung. Wiederabgedruckt in „Franz Liszt Studien und Erinnerungen von Richard Pohl. Leipzig 1883."

**) Meistens in der N. Z. f. M. cf. z. B. den Artikel über Wagners Rheingold. 1855 No. 133, 145, 157, 177, 189.

***) Hedenast to Pest 1861.

†) Breitkopf u. Härtel 16 Bd. v. Liszt's ges. Schriften) 1883.

††) Beauvallet et Co. Paris 1859.

Honorar, die er, obwohl selbst in Not, seiner Mutter schickte. Auch Rubinsteins „Jäger" wurden übersetzt.

Der August 1854 führte Peter zum Geburtstag der Mutter kurze Zeit nach Bernhardsbütte; er komponirte daselbst das Lied „Komm wir wandeln zusammen im Mondschein"; gegen Ende des Jahres entstanden mehrere Duette als Weihnachtsgeschenk für Schwester Susanne, die leider verloren gegangen sind. Es wird ihnen großer melodischer Reiz nachgerühmt.

Den Winter 1854—55 brachte der Künstler in Weimar zu; er litt Not und wurde von seinen Verwandten gedrängt eine Stelle anzunehmen; allein die Opernpläne vermochten ihn nicht dazu. Er schreibt an s. Mutter*): „Es handelt sich bei mir immer um die alte Sache, soll ich von der Kunst oder für die Kunst leben. Solange nicht einmal auf die Dauer das letztere der Fall sein kann, kann ich nicht glücklich sein, kann die eigentliche Aufgabe meines Lebens nicht erfüllt werden. Nach meiner ersten Oper werde ich fortfahren Opern zu schreiben, ich lasse mich aber, ehe ich mehrere dramatische Versuche, zu denen ich geboren und erzogen bin, gemacht habe, auf nichts anderes ein."

Im Frühjahre 1855 wurde die Liedertafelstelle in Mainz abermals frei; auf dringendes Anraten Bestermanns, eines alten Freundes seines Vaters, der Schwester Susanne ganz zu sich genommen hatte, entschloß sich Peter nach hartem innerem Kampfe abermals zur Bewerbung. Sie war abermals erfolglos, indem sich die Stimmen derart zersplitterten, daß keiner der aufgestellten Kandidaten die Stelle erhielt. — Die Reise nach Mainz hatte C.'s finanzielle Lage weiter verschlimmert und hatte ihn die Not zuletzt doch wohl gezwungen, Weimar zu verlassen und in der ersten besten Stelle sein Brot zu verdienen. Um dem verzweifelten griff nun Liszt ein, setzte ihm für das ständige Amt eines Übersetzers und Sekretärs ein Fixum aus und wies ihm auf der Altenburg Wohnung an.

Hatte sich C. in der ganzen Zeit seines bisherigen Weimarer Aufenthalts eigentlich nur literarisch hervorgethan, so konnte er nun, Frühjahr 1855, seinen ersten musikalischen Erfolg verzeichnen. In einer Soiree am 27. März gelangten zwei seiner Lieder, das Wiegenlied (Op. 1 No. 3) und „Komm wir wandeln" (Op. 1 No. 2) durch Frl. Genast, die Hans von Bronsart am Flügel begleitete, mit großem Erfolg zum Vortrag. Damals erschien auch das Vaterunser (Op. 2), dessen Entstehungszeit ich nicht angeben kann — es muß zwischen Oktober 1853 und Frühjahr 55 entstanden sein — in Berlin bei Schlesinger. Ferner entstanden während des Aufenthalts auf der Altenburg die fehlenden Nummern aus Op. 1 und die köstliche Parodie „der Tod des Verräters". Auch in diesem Jahr fand sich C. zum Geburtstag der Mutter auf der Bernhardsbütte ein und weilte vom 23. August bis zum 22. September. Seine finanzielle Lage hatte sich jetzt verbessert, zu den Übersetzungen gesellte sich der Ertrag zahlreicher Unterrichtsstunden.

Immer gebieterischer hatten in den letzten Monaten die seit frühester Jugend genährten Pläne einer komischen Oper ihre Verwirklichung gefordert.

*) 21. Febr. 55

Der Musiker hatte sich nach der großen Fruchtbarkeit der Berliner und des ersten Weimarer Jahres in einer dreijährigen Zeit verhältnismäßiger Produktionslosigkeit befunden, in der C. mit größtem Eifer fortwährend in sich aufgenommen, sein ganzes künstlerisches Ich verändert hatte. Der Dichter war seit dem gewaltsamen Durchbruch seiner Natur anläßlich der Erfahrungen des Junis 1847 immer thätig gewesen. C.'s Gedichte sind fast alle Gelegenheitsgedichte und gerade der Aufenthalt in Weimar mit seinen lokalen Erinnerungen, seinen Anregungen durch die Freundschaft der Ersten der zeitgenössischen Kunst, mit seinen frohen Festen gab fortwährend zu poetischer Äußerung Anlaß.*) Schon geraume Zeit hatte der Künstler seinen eigentlichen Beruf, den des Dichtermusikers, erkannt. In der fortwährend dramatische Pläne in sich herumwälzenden Schaffenslust mußte nun auch das Gefühl der Reife in beiden Künsten hinzutreten, das endlich C. den Mut finden ließ, eine große künstlerische That zu versuchen. Dieser Versuch war die Schöpfung einer komischen Oper. Der Stoff fand sich in 1001 Nacht. Der Titel hieß: „Der Barbier von Bagdad."

In der Zeit zwischen Oft. 1855 und September 1856 entstand die Dichtung, zum großen Teil in Weimar, wo C. wiederum bis August verweilte. Das Verlangen, sich völlig ungestört seiner Arbeit hingeben zu können, ließ ihn nun diesmal nicht bloß auf wenige Wochen nach Bernhardshütte gehen, sondern er brachte daselbst den Winter 1856—57 zu. Aus dieser Zeit liegt ein interessanter Brief**) an H. von Bronsart vor:

„— — Nun diesen Brief und einen an Schlesinger habe ich noch zu erledigen, und dann gehe ich an das Komponieren meiner Oper, Meines Barbiers! Du wirst erstaunt sein! Es hat sich so gemacht. Meinem vor kurzem einige Tage hier verweilenden Bruder las ich einen eben vollendeten Text auf Grund der Dir erinnerlichen Idee eines neuen Vaterunsers. Sein Urteil darüber war nicht der Art, daß er mir den nötigen Impuls zu alsbaldiger musikalischer Ausführung gegeben hätte, die ich dann etwa um Neujahr nach Weimar zu bringen hoffte. Dagegen fand er den Text aus 1001 Nacht gar nicht übel, und da das mit dem Urteil Anderer, mir Nahestehender, Schöll's, dem Deinigen, Kiepke übereinstimmte, so überwand ich endlich alle Bedenklichkeiten und machte mich sogleich nach meines Bruders Abreise frisch an's Werk, die Skizze aus- und umzuarbeiten, so daß nun nach drei Wochen das ganze Libretto in handlicher, traktabler Form und sauberer Abschrift vor mir liegt, als ob ich es von einem passablen Dichter für gutes Geld gekauft hätte. Übermorgen, theuerster Freund, fange ich an zu komponiren, sei mit Deinen besten Wünschen bei mir; der Himmel und die Muse unserer hohen Kunst

*) So dichtete C. „Weimars Volkslied", das Liszt dann für vierst. Männerchor komponirte. (Weimar, Verlag von J. F. A. Kühn); ein Festgedicht zum fünfzigjähr. Todestag Schillers, Gedichte an Liszt, Berlioz, die Fürstin, deren Tochter u. v. a. m. Er improvisirte meisterhaft in Versen und seine getreimten Tischreden verfehlten niemals des größten Eindrucks; so hielt er einst eine solche auf Liszt, anknüpfend an einen Strauß Blumen, der zum Tafelschmucke dastand, indem er den Meister fortwährend mit Blumen bombardirte, improvisirte auf einem Spaziergang mit Bronsart ein reizendes Sonett auf einen toten Maler, den er am Ufer eines Wiesenbaches liegen sah u. s. f. Als Gelegenheitsdichter in C. erwähnt Pl. f. liter. Unterhaltung 1880, pag. 483.

**) 6. Nov. 1856.

werden mich nicht verlassen." — — „Ich wollte, Du könntest Dir den Text nun einmal ansehen. Die Oper hat nun zwei gleich lange Akte und wird etwas länger als der Barbier von Sevilla spielen, also ihren Abend ausfüllen. Ich habe mir im Lauf des Ganzen für die zwölf Scenen auch zwölf hervortretend lyrische Momente gewahrt. Vom Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen; die Barbierscene ist um die Hälfte kürzer geworden. den Dialog derselben muß eine komische Symphonik tragen, wie sie anderswo noch nicht da ist. Kurz lieber Hans, was will ich mehr! Ich habe ein Libretto voll Gelegenheit ohne Gelegenheitsmacherei pikante Melodik anzubringen; das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen, und ich habe in der neuen Verarbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagner'schen Weg geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein — —"

Außer den ersten Scenen des Barbiers entstanden in diesem Winter auch die Weihnachtslieder (Op. 8) als Weihnachtsgeschenk für Schwester Elise.

Als C. am 17. Februar 1857 wieder nach Weimar kam, war der erste Akt schon ziemlich weit gediehen, so daß er ihn Ostern zu vollenden hoffte. Er arbeitete eifrig an dem Werke und befand sich, wie gleichzeitige Briefe verraten, in ausgezeichneter Laune und heiterster abgeklärter Stimmung. Frühjahr und Sommer wurden in Weimar zugebracht, im September suchte C. einen stillen Winkel zu ruhiger Vollendung der Oper auf und fand einen solchen in einem Häuschen Oetermanns im Johannisgrund bei Johannisberg im Rheingau, das er einen Teil des Winters ganz allein und völlig seiner Arbeit lebend bewohnte. Die strenge Kälte vertrieb ihn gegen Neujahr aus diesem Asyl; er begab sich nach Mainz, wo der zweite Akt im März (genaueres Datum vermag ich leider nicht anzugeben) vollendet wurde; der erste Akt hatte in Johannisgrund durch Einfügung der Scene, in der die Diener den Barbier hinauswerfen sollen, noch eine Erweiterung erfahren. Immer zufriedener war des Künstlers Stimmung. Am 28. Dez. schrieb er an seine Mutter: „Ich habe Alles selbst durchlebt, bin Chorist, Schauspieler, Souffleur, Orchestermitglied gewesen, die Komik der Barbierscene wird durchschlagen, das ahne ich. Jetzt geht's jubbe, jetzt ist mir die Zunge gelöst wie einem Star."

Der April sah C. in Weimar. Liszt hatte sich anfänglich gegen die Oper, deren Zweck ihm nicht gefiel, ablehnend verhalten. Das änderte sich nun völlig; er betrachtete nach Kenntnisnahme des Werks Cornelius' Sache völlig als die eigene. Damals schrieb letzterer an seine Schwester Susanne*): „Liszt hat nun ⅔ der Oper mit mir durchgenommen. Es ist merkwürdig bei ihm, wie er die Sachen gleich auffaßt. So z. B. die Ouverture verstand er augenblicklich ganz so, wie ich sie gemeint hatte (objektiv gehaltene Lustspielouverture) und nannte sie glücklich erfunden . . .

**) „Du weißt, daß Liszt gesagt hat: es habe ihn sein Berlioz' Cellini keine Opernmusik so interessirt, als die meinige."

*) 6. Mai 1858.
**) 10. Mai 1858.

Noch während der Arbeit am Barbier beschäftigten den Künstler Pläne zu einem neuen Werk, die durch die Anerkennung, die man im Freundeskreise dem Barbier zollte, nur gefestigt wurden. So schreibt er im ebenerwähnten Briefe: „Ich will eine große, schöne, deutsche Oper schreiben, voll deutscher Freiheit und Liebe, so etwas wie Fidelio oder Euryanthe. Ich fühle einen unendlichen Drang in mir, etwas Schönes zu schaffen."

Den August des Jahres verbrachte C. bei seinem Bruder in München, mit zahlreichen Änderungen in der Instrumentation beschäftigt. „Du mußt nur denken, daß ich niemals etwas von mir mit vollem Orchester gehört habe, und bei dieser Oper noch Lehrgeld zahlen muß", schreibt er*) an Susanne. — Bei der Rückkehr nach Weimar begannen alsbald die Proben, die Liszt persönlich abhielt, während C. aus der Partitur begleitete. Den Barbier sang Roth, Nureddin Caspari, Margiana Rosa von Milde. Unter den Musikern, besonders den jüngeren, fand Peter teils Enthusiasmus, teils stammende Verblüffung — überall guten Willen. So kam allmählich der Tag der Aufführung.

Der 15. Dez. 1858, an dem der Barbier von Bagdad das Licht der Welt auf den Brettern erblickte, steht wegen des dabei inscenierten Theaterskandals einzig da in der Kunstgeschichte. Um die Vorgänge, die sich an diesem Abend im Weimarer Theater abspielten, zu begreifen, müssen wir ein wenig von der näheren Geschichte unseres Künstlers abschweifen.

Wie in ganz Deutschland befand sich auch in Weimar eine Partei der absoluten Opposition gegen die neue Schule, nur mit dem Unterschied, daß sie sich am Platze des Hauptquartiers nicht so hervorwagte, wie anderswo. Auf der feindlichen Seite stand der Intendant des Hoftheaters, Dingelstedt, vielleicht aus künstlerischen Gründen, vielleicht aus persönlicher Mißgunst gegen Liszt, der in Weimar die erste Rolle spielte. In der Absicht, letzteren empfindlich zu treffen, verbrüderten sich so zwei Elemente. Nun hatte Liszt die Aufführung der Oper bewerkstelligt; er hatte den ihm gewidmeten Barbier einstudirt und dirigirte; C. war sein Freund, der begeisterte Anhänger der neuen Richtung, die er in Wort und Schrift zwar am wenigsten erbittert, aber am Feinsten und Wissenschaftlichsten vertreten hatte; die Oper war der erste Versuch des Weimarer Kreises auf der Bühne — all' die Momente mußten beim Barbier zusammen kommen, um das geniale, im höchsten Grade liebenswürdige Werk zu Falle zu bringen.

Es soll durchaus nicht geleugnet werden, daß die Oper in der Form der damaligen Aufführung ihre Mängel hatte, von der im zweiten Teile dieser Schrift besprochenen verwundbaren dramatischen Seite abgesehen, mußte besonders der damalige Schluß des Ganzen sich als unwirksam erweisen, indem nach dem Salamaleikum der Kalif noch auf der Bühne einherging und die Leute begrüßte, was sich C. sehr schön dachte, während die Verzögerung des Schlusses höchst unwirksam war. Dies und anderes wäre von einem einigermaßen objektiven Publikum gegenüber den außerordentlichen, einzig dastehenden Schönheiten des Werks leicht verwunden worden. So aber wurde der Barbier

*) 18. Aug. 1858.

von Bagdad — ausgepfiffen. — Es ist für C.'s Charakter in hohem Maße bezeichnend, daß er selbst nach der Aufführung noch ganz vergnügt war.*) Freunde hatten ihm kleine Bonquetchen mit Gedichten zugeworfen, die ihm viel Freude machten. Er hatte seine Lust an seinem Werk und wollte sich die Laune nicht verderben oder andere den Mißerfolg entgelten lassen. Aber da kam Liszt, der wohl gefühlt hatte, auf wen eigentlich der ganze Skandal abgezielt war. Der Meister legte am folgenden Tage seine Hofkapellmeister-Stelle nieder.

Eine derartige Wendung hatten die Weimaraner nun freilich nicht vorausgesehen. Man fühlte das Unrecht und suchte es wieder gut zu machen. Zwei Tage nach der Aufführung, am 17. wurde C. bei Gelegenheit eines Prologs, den er zur Beethovenfeier der Hofkapelle gedichtet hatte, im Theater Gegenstand stürmischer Ovationen. Liszt erhielt einen Fackelzug und andere Huldigungen dargebracht, man machte ihm sogar von höchster Stelle das Anerbieten, daß man, um ihn zu halten, den Intendanten wolle gehen lassen, allein er lehnte ab, dirigierte nur noch die Hofkonzerte und gab seinen ständigen Wohnsitz in Weimar auf. — Cornelius schildert die wechselnden Erlebnisse dieser drei Dezembertage in einem Briefe an Susanne**): „Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werkes eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht gehörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bezahlte, wohlorganisirte, zweckmäßig verteilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Aufführung keinen schädlichen Einfluß üben. Am Schluß erhob sich ein Kampf von 10 Minuten. Der Großherzog hatte anhaltend applaudirt. Zuletzt applaudierte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riß mich hinaus auf die Bühne.

Liebe Susanne, von nun an bin ich ein Künstler, der auch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzug werde ich mit begeistertem Fleiß meine Bahn fortgehen.

Meine Ausbeute von Erfahrungen ist eine reiche, glänzende, nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk. Diesmal an einem hochernsten, pathetischen. Die Künstler alle nehmen enthusiastisch für mich Partei. Liszt handelt unvergleichlich an mir. Möchten doch nur auch alle, die sich für mich interessiren, mit Leib und Leben für diesen Mann einstehen, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist. — — Hoffmann von Fallersleben nennt mein Libretto das Schönste, das er noch gesehen habe, er hat mir schöne, innige Verse gewidmet und Frau von Milde in einem wunderschönen Ghasel in der Rolle der Margiana besungen. Alle Künstler haben in ihren Rollen ihr Äußerstes für mich gethan. Die Fr. v. Milde aber war als Margiana himmlisch; die Erinnerung daran wird eine bleibende sein."

(Zwei Tage später.) „Ich ging nach den so kurz verflossenen Ereignissen

*) Von seinem Logenplatz ließ er einem armen Theaterdiener, der wegen seiner zischenden Sprache verhöhnt wurde, ein neues Gebiß machen.

**) d. d. 18. Dez. 1858.

mit geteilter Erwartung ins Theater. Ich hatte in meinem Prolog entschieden auf Liszt hingewiesen. Was aber auch kommen mochte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal mich nicht unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich ins Parquet, setzte mich in die vorderste Reihe. Die ersten Takte der Ouverture „zur Weihe des Hauses" ertönen; sie brechen ab, der Vorhang hebt sich und Milde spricht meinen Prolog zu Beethovens Geburtstagsfeier, mit schöner, männlicher Haltung, mit eindringender Begeisterung. Schon die Mitte der Rede unterbricht lebhafter Applaus, meine Bekannten klopfen mir auf die Schulter, strecken die Hände nach mir aus, zum Schluß höre ich anhaltenden Applaus und erwarte mit ruhiger Befriedigung, daß Milde hervortritt, man eilt aber ins Parquet, mich zu holen, ich beeile mich, hinauf zu gehen, werfe Hut und Handschuhe weg, bin glücklicherweise im Frack und trete mit Milde vor ein großes, begeistert applaudierendes Publikum. Das sind merkwürdige Tage, nicht wahr, Sannchen!" — —

Die Folgen der Barbieraufführung, nach der natürlich C.'s Bleiben in Weimar nicht mehr war, waren für des Künstlers weiteres Leben von großer Tragweite. Abgesehen davon, daß ihm die Jahre der Not in Wien, wohin er sich nun wandte, erspart geblieben wären, denn er hatte damals in Weimar wenigstens sein bescheidenes Auskommen, hätten in erster Linie weitere Aufführungen des Barbiers ihn zu eigenhändiger Bearbeitung der schwächeren Seiten gezwungen. Wie viel früher hätte die Oper ihren Weg über die Bühnen angetreten, welche Einwirkungen auf C.'s ganzes Geschick hätte dies haben müssen!

Zunächst wandte sich der Künstler nach Mainz. Die Stimmung, in der er Weimar verließ, gibt ein Sonett wieder, die letzte Blüte aus einem duftigen Kranz an Rosa von Milde, in dem er die zwölf Glanzrollen*) der Künstlerin poetisch zusammenfaßte. Die Reihe der Elisabeth, Senta, Elsa, Agathe, Euryanthe, Leonore, Genoveva, Therese (Cellini), Elisabeth (Landgraf Ludwigs Brautfahrt), Comala, Alceste beschließt Margiana; der Dichter singt:

„Nicht stören sollen deines Lobs Gesänge
Der Selbstsucht hass'ge Worte; laß mich schweigen!
Und Muse! ward mir deine Gunst zu eigen,
„Verhülle mir das wogende Gedränge."

Doch wenn mir einst ein hohes Lied gelänge
Dürft' ich mich stolz dem Vaterlande zeigen,
Dir Künstlerin, wollt' ich mich dankend neigen,
Dir weihen jeden Preis, den ich erränge.

In eines Meisters Hand zum Kranz gediehen,
Hat Weimars Künstlertum, das makellose,
Mir ein Bewußtsein eignen Werts verliehn;

Ob Beifall rausche, ob Mißfallen tose,
Nur Kunst belehrt. Ich grüß' im Weiterziehn
Den Künstlerkranz und in dem Kranz die Rose."

*) Zwölf Sonette an Rosa v. Milde. Weimar. Kühn 1859.

Der kurze Aufenthalt in Mainz ist dadurch bemerkenswert, daß daselbst die Ausbeute an kleineren Werken, die die Weimarer Jahre gezeitigt hatten, gesichtet und gefeilt wurde. C. berichtet in einem Brief*) an Milde, daß er seine drei Liederhefte (Op. 2, 4, Brautlieder) jetzt rund und vollendet vor sich liegen habe. Eine genaue Entstehungszeit von Op. 2 und der Brautlieder ist nicht nachzuweisen; auch ist noch ein kleines Liedchen aus der Weimarer Zeit ungedruckt im Besitze der Frau Hofrat Schöll in Weimar, das Cornelius „Kopfwehliedchen" nannte.

Anfang April verließ der Künstler Mainz und reiste seiner neuen Heimat Wien zu.

IV.

Dort langte er nach zweitägigem Aufenthalt in Prag, wo es ihm außerordentlich gefiel, am 13. April 1858 an und nahm in der Landstraßenvorstadt**) Wohnung. Die fünf Jahre dieses Aufenthalts in der österreichischen Kaiserstadt, die nur durch kurze Abwesenheit in Weimar, wo er mit Liszt über Revision der „Zigeuner in Ungarn" verhandelte, und Genf, wo er sich mit Tausig aufhielt, unterbrochen wurden — kurze Ausflüge nach Mainz und München ungerechnet — waren für den Künstler eine Periode häufiger Not, öfterer Mutlosigkeit. Das einsame Leben in Wien stand in völligem Gegensatz zu den an Anregung überreichen Tagen von Weimar; C. aber bedurfte der Gesellschaft gleichgesinnter Männer, hier stand er allein und schloß sich zunächst auch an niemand an, selbst wo er Anknüpfungspunkte hatte, wie bei seinem alten Lehrer Esser, der ihm entschieden wohlwollte. Erst später hatte er lebhaften Verkehr mit Hebbel, von dem er viel gelernt zu haben bekennt, und dann mit Wagner, zu dem er in ein Verhältnis inniger Freundschaft trat. Durch letzteren lernte er die Familie eines Arztes Dr. Standhartner kennen, die sich seiner in liebenswürdigster Weise annahm, so daß er später an seinen Freund Riedel in Leipzig schreiben konnte: „In Wien hatte ich nur die Familie Standhartner und habe doch dort, getragen von ihrem Hausenthusiasmus, meinen Cid vollendet!"***)

An den mißlichen finanziellen Verhältnissen war freilich C. nicht wenig selbst Schuld. Er verstand absolut nicht zu rechnen und hatte keine Ahnung von Besitz. Oft, wenn er ein größeres Honorar für erteilte Unterrichtsstunden oder eine unterstützende Summe seines Bruders in der Tasche hatte, wobei ihm sogar die Art der Verwendung genau eingeteilt war, sah er auf dem Wege durch die Stadt eine Partitur oder ein Buch, das ihn interessierte, und im Augenblick war weg, wovon er Wochen hätte leben sollen. Dargebotene Gelegenheiten, sich aus der Not zu helfen, wie ein anderer rasch zuzugreifen, — dazu war C. viel zu unpraktisch, so daß manchmal der Darbieter seine Hand abzog. So hatte ihm Esser auf sein Anerbieten zugesagt, Übersetzungen

*) vom 24. März 1859.

**) heute, seit 1861 in der Beethovengasse 30.

***) Br. v. 23. Sept. 1861.

der Gluckſchen Opern, die Schott in Mainz neu herausgab, ihm zuzuwenden; allein C. kümmerte ſich nicht mehr darum und die Sache endigte damit, daß Eſſer an Schott ſchrieb, man könne ſich nicht vollſtändig auf C. verlaſſen.*)

In den wechſelvollen Verhältniſſen dieſer Jahre beherrſchte eine Arbeit C.'s ganze Thätigkeit, die Schöpfung des Cid. Schon in Weimar hatte der Künſtler den Stoff ſeines zweiten dramatiſchen Werkes gefunden und in ſich herumgetragen. Am 16. Mai 1859 beendigte er die Vorarbeiten für den Text, wobei ihn beſonders die geſchichtliche Darſtellung in der Biografie von Huber ſehr intereſſierte. Der eigentliche Beginn der Arbeit verzögerte ſich indes lange, da ihn nebenher noch andere große Pläne beſchäftigten. So hatte er Allerheiligen 1859 außer dem Cid noch zwei Texte fertig (der eine hieß „Meerfei"). Zugleich plante er, die Sage der hl. Juſtina in der Weiſe des wunderthätigen Markus von Calderon als großes poetiſch muſikaliſches Bühnenwerk zu behandeln.

Über die muſikaliſche Arbeit am Cid, zu dem C. ſich doch endgültig entſchloß, haben wir die erſte Nachricht vom September 1860. „So ſchloß der Monat (September) mit dem Anfange meiner muſikaliſchen Arbeit am Cid; ich begann an einem Samſtag mit dem Lichtpunkte der Liebesſcene der Ximene. Wie vorauszuſehen, war die erſte Woche ſehr unerquicklich, doch ſetzten nach und nach Melodien und Fragmente ſich feſt, die ſich nicht wieder abweiſen laſſen wollten, bis zuletzt durch ein im begeiſterten Momente gefundenes Verbindungsglied alles Bisherige erſt im rechten Lichte erſchien, bis auf den Abſchluß, zu dem ich noch den glücklichen Augenblick abwarte, nun die feſte Hauptidee begründet iſt. Vielleicht ſchon heute beginne ich mit dem Gegenſatz, dem Anklagemotiv, und werde wohl auch damit vorerſt noch ſchwere Tage haben; dann aber wird zum Schluß das Heldenmotiv geſucht, und wenn glücklich gefunden, ſo wird das Ganze von dieſen feſten Punkten aus ſich raſch und glühend geſtalten."**) Am 11. Oktober ſtellte ſich in den erſten Morgenſtunden das Cidthema völlig ungeſucht ein. Der erſte Akt wurde im Frühjahr 1861 vollendet. Einige Zeit vorher ſchrieb C. an ſeine Schweſter Suſanne:***) „Mit dem Cid wird's eigen; er wird an Friſche und Originalität etwas hinter dem Barbier zurückbleiben, aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, maſſiger ſein und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können, als meine Laune, die eben zu individuell iſt, kein Kladderadatſch-Humor —". Inwieweit freilich das Zurückbleiben der Originalität ſich erſtrecke, darüber iſt ſich C. nicht klar geworden, insbeſondere glaubte er ſich von Wagner völlig ſelbſtändig, und doch war der erſte Akt ſchon geiſtig (Lohengrin) beeinflußt; auf den weiteren Verlauf der Arbeit ſollte Wagner nun auch perſönlich einwirken. Am 15. Mai 1861 hörte letzterer in Wien ſeinen Lohengrin zum erſten Mal; er kehrte ſeitdem während der folgenden drei Jahre immer wieder nach Wien zurück, teils um den Vorbereitungen zum Triſtan beizuwohnen,

*) Briefe Eſſers an Frau Betty Schott auf der Mainzer Stadtbibliothek. Sehr viel über Wagner enthaltend.

**) Tagebuch.

***) 2. Dezember 1860.

dessen Aufführung nach unzähligen Proben unterblieb, teils um einige Konzerte zu dirigieren (drei große Aufführungen im Winter 1861—62 im Theater a. d. Wien), teils in Wien-Penzing an den Meistersingern arbeitend. Die Bekanntschaft von 1853 wurde nun zwischen den beiden Künstlern erneuert und es entspann sich die herzlichste Freundschaft; für das Verhältnis, sowie auch sonst für C.'s Charakter ist ein Vorgang vom Februar 1862 bezeichnend. Wagner schrieb um diese Zeit — der Brief trägt kein Datum — an Cornelius: „Peter! Hör! Mittwoch am 5. Februar abends lese ich in Mainz bei Schotts die Meistersinger vor — Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist und was es meinen Freunden sein wird.

Du mußt an dem Abend dabei sein!

Laß Dir sogleich von Standhartner in meinem Namen das zur Reise nötige Geld vorschießen. In Mainz erstatte ich Dir dieses und was Du zur Rückreise nach Wien brauchst wieder. Dies ausgemacht! Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertrödelt: Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben.

Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich alles vergessen läßt. Also — Du kommst!

Wenn nicht, bist Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl" und ich nenne Dich wieder Sie! Adio Dein R. W."

C. machte nun in der strengsten Winterkälte die Reise nach Mainz und traf richtig am 5. zur Vorlesung ein, natürlich von Wagner auf das Stürmischste bewillkommt. Tags darauf reiste er zurück. Unterwegs schenkte er ohne Besinnen einer schlecht bekleideten alten Frau seine Reisedecke.

Der Umgang mit Wagner, die Unterredungen über eigene Pläne, über Kunstprinzipien u. s. f. zogen C. enger und enger in des Meisters Bannkreis; als er nun gar von seinem Freunde den Tristan am Klavier vorgesungen bekam, dann auf einige Tage die Partitur aus dem Hoftheater zum Studium erhielt, da war des Künstlers erregbare Seele so erfüllt mit den Eindrücken dieses so unerhört neuen Werkes, daß er wie jeder in diesem Maße für Wagners Sache Begeisterte sich dem direktesten Einfluß nicht entziehen konnte.*)

So entstand denn langsam, aber mit höchster Liebe gefördert ein Werk, das freilich die geniale Eigenart des Barbier nicht erreichte; der Komponist tastete sich auch auf diesem Boden nicht so sicher und manche Scenen gelangen ihm erst nach vergeblicher Arbeit, so die Hauptscene zwischen Diaz und Ximene im zweiten Akte, die Ende Juli Anfang August 1863 gänzlich umgearbeitet wurde, und die Ankunft der Boten im ersten Akte (Anfang Juli d. gl. J.). C. befand sich damals um wenigstens einige Zeit materieller Not enthoben zu sein, wieder bei seinem Bruder Carl in München, der ihn gerne ganz in München gefesselt hätte. Allein der Künstler konnte sich nicht entschließen und wandte sich zurück nach Wien. Hier erwartete ihn die bitterste Not; durch seine Abwesenheit hatte er seine Lektionen verloren und sah sich nun aller Mittel entblößt. Er soll damals die Absicht gehabt haben, sich als Souffleur engagieren zu lassen.

*) So tauchen plötzlich in der Eidpartitur die Akkordverbindungen des Anfangs von Isoldens Liebestod auf.

Trotzdem schritt die Arbeit am Cid immer weiter. In den ersten Tagen des September 1863 war die Partitur des ersten Akts, am 25. Nov. 1864, einem Freitag, abends 8 Uhr war das Werk (mit Ausnahme der Ouverture) fertig. Kurz vorher war in C.'s Geschick eine durchgreifende Änderung eingetreten.

Weltbekannt ist die That Ludwigs II. von Baiern — die Berufung Wagners nach München. Der Umschwung in des Meisters damals geradezu verzweifeltem Schicksal sollte auch C.'s Nahrungssorgen ein Ende machen. Wagner empfahl dem Könige seinen Freund als einen der Unterstützung im höchsten Grade würdigen Künstler und sah sich hierdurch augenblicklich in die Lage gesetzt, an C. folgenden Brief absenden zu können: „München, 7. Oktober 1864. Lieber Peter! Im besonderen Auftrage S. M. d. K. Ludwig II. von Baiern habe ich Dich aufzufordern, sobald Du kannst, nach München überzusiedeln, dort Deiner Kunst zu leben, der besonderen Aufträge des Königs gewärtig und mir, Deinem Freunde, als Freund behilflich zu sein. Dir ist vom Tage Deiner Ankunft an ein jährlicher Gehalt von 1000 fl. aus der Cabinetskasse S. M. angewiesen. Von Herzen Dein Freund Richard Wagner. Briennerstraße 21." —

Cornelius zögerte lange; die Furcht, in Wagners magnetischer Nähe aufzugehen, hielt ihn von freudigem Zugreifen ab. Endlich in den letzten Tagen des Dezember machte er sich auf die Reise nach München; am 13. Januar hatte er die erste Audienz beim Könige.

Außer dem Cid entstammen den Wiener Jahren noch mehrere kleinere Arbeiten. Es sind dies die Opera 3 und 4, sowie mehrere andere Lieder. Hiervon sind drei fast druckfertig im Skizzenbuch niedergeschrieben; das erste „Hirschlein ging im Wald spazieren" ist von reizend kindlichem, innigem Charakter; das letzte befindet sich in Gemeinschaft mit zwei anderen im Besitze des Hrn. Musikdirektor Fischer in Zittau. Dieses Heft ist von C.'s eigener Hand geschrieben und trägt die Aufschrift: „Drei Sonette von Gottfried August Bürger, komponiert und Friedrich Caspary gewidmet von Peter Cornelius. Wien 15. Dez. 1859." Es enthält

1) Du mein Heil, mein Leben,

2) Mein Liebe, lange wie die Taube von dem Falken hin und her geschencht;

3) Wonnelohn getreuer Huldigungen;

alle drei charakteristisch durch den noch gesteigerten harmonischen Reichtum, der der Wiener Periode eigentümlich ist. Aus Op. 3 interessiert uns wohl die Entstehungszeit des Liedes „An die Unbekannte" (Juni 1861), das damals schon die geteiltesten Ansichten hervorrief, sowie des himmlischen „Auf ein schlafendes Kind" (Nov. 62). Als Op. 7 erschien das kanonische Terzett aus dem Barbier und wurde — o Ironie — in Weimar auf der Tonkünstlerversammlung 1861 da capo verlangt.

Im gleichen Jahre veröffentlichte Peter auch eine Auswahl seiner Dichtungen.*) „Sie sind in einzelnen Lauten der Rückertschen Lyrik verwandt, in

*) Best, Heckenast 1861

den reifsten und schönsten von großer Originalität. Ein zart elegischer Hauch weht durch sie, frei von schaler Sentimentalität, kräftig, männlich bei höchster Innigkeit, volksliedähnlich schlicht, sinnlich frisch.“*) Sie haben zahlreiche Kompositionen hervorgerufen, so von Dräseke, Liszt, Lassen, A. Ritter u. s. f.

Auch als Schriftsteller war C. wieder thätig gewesen; er berichtete regelmäßig für die N. Zeitschrift f. Musik und schrieb manchen feinen Aufsatz, die Prinzipien der neuen Schule betonend. Indessen fällt seine Hauptthätigkeit auf diesem Gebiet in die folgenden Jahre.

V.

Die ersten zwanzig Monate des Aufenthalts in München hatte C. freie Verfügung über seine Zeit. Später trat er als Lehrer dem Kollegium der reorganisierten Münchener k. Musikschule bei.

Dr. Künstler benutzte die ersten Wochen in der neuen Heimat zur Komposition der Eideinleitung, die am 11. März 1865 vollendet wurde, welcher Tag also als eigentlicher Vollendungstag des Werkes gelten kann. Sofort beschäftigten neue dramatische Pläne den ruhelosen Geist. Zunächst jedoch nahm ein Ereignis Peter ganz gefangen. Schon im Mai 1864 war an ihn auf unmittelbare Veranlassung der Großherzogin die Einladung ergangen, seine neue Oper in Weimar zur Aufführung zu bringen. Nun war dieselbe auf Mai 65 festgesetzt und C. reiste in der Mitte des Monats März über Mainz nach Weimar.

Der Mainzer Aufenthalt war kurz, aber bildete einen weiteren Markstein in des Künstlers Leben: er verlobte sich mit Frl. Bertha Jung (geb. 20. Nov. 1834) am 18. März 1865. Schon seit Jahren kannte er seine Braut; allein erst die feste Anstellung in München gab ihm den Mut der Werbung. Es existiert ein reizendes Gedichtchen aus seiner Verlobungszeit:

Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir mein Liebchen, Dir wie mir,
Hier mein Gäßchen, gleich daneben
Um die Ecke gehts zu Dir.

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar,
Lieb! und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr.“

In Weimar nahm man C. außerordentlich auf. Der Großherzog empfing ihn gnädig und versicherte ihn: „Ich achte Sie, ich liebe Sie.“**) Die Künstler traten wieder energisch für sein Werk ein, besonders das Ehepaar Milde, das ihm auch bei der Komposition vorgeschwebt hatte***), erregte sein

*) Stern, Chronik.
**) Brief an Hetermann 27. März 1865.
***) „Für Euch und Rolo hab' ich die Oper geschrieben“, schreibt er an Milde am 6. Jan. 1865.

Entzücken. „Bis jetzt iſt meine höchſte Freude — Roſa. Sie iſt eben eine echte, tiefe Künſtlerin. Sie ſitzt da wie ein Kind von 7 Jahren in der Schule — und ſingt in der Probe alles mit der vollſten Begeiſterung — jede Note richtig mit ebenſoviel Berückſichtigung des leiblich Muſikaliſchen als des Geiſtigen", ſchreibt er am 22. April an Schweſter Suſanne.

Am 21. Mai fand die Aufführung ſtatt; zur zweiten war auch die Braut von Mainz gekommen. Das Werk hatte Beifall — nach ſieben Jahren war C. für den 15. Dezember 1858 wenigſtens einige Genugthuung geworden.

Warum ſich der Cid nicht auf der Bühne hielt? Warum er nicht an anderen Orten aufgeführt wurde? Die inneren Gründe habe ich bereits angedeutet und wir müſſen immer wieder bedauern, daß C. nicht auf dem Gebiet des Komiſchen verblieb, wo er die Vollkraft ſeiner Individualität künſtleriſch verwerten konnte. Allein es liegen auch äußere Urſachen vor. Der Künſtler ſelbſt that abſolut nichts für ſein Werk. Er ſetzte niemals nur den geringſten Hebel in Bewegung, ſeine Opern an andern Bühnen aufgeführt zu bekommen; ferner war der Cid in ein Gebiet gefallen, in dem nicht wie in dem des Barbier der größte Mangel herrſchte, ſondern das Wagner in der ganzen Breite eingenommen hatte.

Daß bei den großartigen Schönheiten des Werks dieſe Urſachen den langjährigen Schlaf der Partitur nicht rechtfertigen können, liegt auf der Hand; ich erwähne nur die Kraft der Dichtung im Monolog der Chimene zu Anfang des zweiten Akts, den großen Zug, den C. ſelbſt als Familieneigentümlichkeit bezeichnet hat, am Schluſſe des erſten Akts. Von muſikaliſchen Schönheiten das Andante mesto (Trauermarſch), unter dem Ximene vor dem König erſcheint, ihre folgende Klage, das wundervoll beginnende Quartett, Ruy Diaz' Antwort, Ximenes „Schweb' über mir, zürnender Geiſt", die ſinnvolle Verwertung des Trauermarſchs bei der Rückgabe des Schwerts; der erſte Akt wird vom zweiten in muſikaliſcher Hinſicht noch übertroffen. Einleitung und Mädchenchor ſind von packender Stimmung, der Schluß der Scene mit Alvar, faſt die ganze Scene mit Diaz, der Schluß des Akts von überwältigender Wirkung; dem dramatiſchen Effekt dieſes Akts thut der Umſtand Eintrag, daß drei Perſonen (Alvar, der überhaupt etwas langweilige Biſchof und Ruy Diaz) nacheinander ſich bei Ximene einfinden. Das wirkt ſchematiſch. Im dritten Akte glänzen die Klage Ximenes, die Anrede des Königs und Ruy Diaz „Und nun Ximene". Die Ouvertüre ſcheint mir auch hier die ſchwächſte Nummer. Sie verfolgt motiviſch den Gang des Ganzen, macht aber denſelben unorganiſchen Eindruck. Einen entſchiedenen Fortſchritt zeigt die Inſtrumentation, obwohl die Hand des richtigen Orcheſterpraktikers viel zu ändern finden wird.

Nach kleinen Ausflügen nach Berlin und zum Tonkünſtlerfeſt in Deſſau kehrte C. nach München zurück.

Die folgenden neun Jahre bis zu ſeinem Tode ſind ausgefüllt mit der Arbeit an einem dritten großen Bühnenwerke, der Gunlöd, und einer Reihe kleinerer Schöpfungen, die als Op. 9—20 und nach ſeinem Tode ohne Opuszahl erſchienen. Darunter befindet ſich eine Folge Chorkompoſitionen, die zunächſt ihre Entſtehung der Freundſchaft des Künſtlers mit Prof. Dr. Riedel

in Leipzig, dem Gründer und Dirigenten des Riedelschen Vereins verdanken; verschiedene Umarbeitungen älterer Werke, wie der Weihnachtslieder, fanden ebenfalls statt. Dazwischen fällt literarische Thätigkeit, Übersetzungen, Sprachstudien u. s. f.

Wie beim Cid war C. auch nicht gleich für den Stoff der Gunlöd entschlossen, so plante er zuerst ein Werk „Tyroler Treue"; bei Studien hierzu an Ort und Stelle wurde er in Landeck verhaftet, wo man ihn — es war 1866 — für einen Spion hielt.

Doch entschied er sich endgültig für Gunlöd und beendigte die Dichtung im April 1867, wo sie im Bülow'schen Hause vorgelesen wurde. Auch der König erhielt eine Abschrift. Der Stoff entnammt der Edda, auf die C. wohl der Ring der Nibelungen, den er ja täglich seiner Vollendung entgegenwachsen sah, hingewiesen hatte. Doch fand der Künstler, wie Richard Pohl nachweist, wenig Anhaltepunkte in der Edda selbst; es war mehr der poetische Hintergrund. Vgl. jüngere Edda Bragaröður 57, 58, ältere Edda Hámavál 103, 104, 110, Simrock, Deutsche Mythologie (die Geschicke der Welt und der Götter) pag. 243 ff.

Kurz nach Vollendung der dichterischen Arbeit, am 19. März 1867, starb Peters Mutter. Ende Mai und Juni ds. Jahres verbrachte C. in Feldafing am Starnbergersee, wo seine Braut mit Verwandten sich aufhielt. Aus der Zeit dieses Aufenthalts liegt ein humoristischer Brief an seinen Freund A. Ritter vor. C. im Begriffe, die Komposition der Gunlöd zu beginnen, studierte damals die Meistersinger, deren Schwierigkeiten für unüberwindlich galten; er schreibt*): „Meine Gunlöd componir ich ganz für Kindersymphonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Rassel, einen Kukuk, damit mir nur die Leute nicht wieder mit dem ewigen: Schwer! schwer! kommen. Dazu denke Die Fletew'sche Melodie und immer großes mit sich zu Rathe gehen, ob man nach langer Tonika denn wirklich auch einmal zur Abwechslung die Dominante bringen soll; der erste verm. Septimenakkord darf mir erst im dritten Akt kommen und auf dem Zettel der Gunlöd wird stehen: Krank: Herr Orgelpunkt. Beurlaubt oder unpäßlich wegen Übermäßigkeit: Herr Dreiklang!"

In dieser Zeit entstanden auch Op. 13 und 16 in ihrer ersten Fassung; bald darauf wurde C. als Lehrer für Rhetorik und Harmonielehre an der reorganisierten Musikschule angestellt, er erhielt ein Gehalt von 1200 fl. Am 6. August kam das Dekret, am 14. Sept. machte der Künstler Hochzeit.

Die Gründung eines häuslichen Herdes (Wiednerstraße 27**) brachte Pflichten mehr noch die neue Stellung. Beide nahmen C., der seine Aufgabe an der Schule peinlich genau nahm, viel Zeit weg. An der Ausarbeitung seines vorgeschriebenen Lehrplans schrieb er noch einen Tag vor der Hochzeit. Später verfaßte er vollständige Übungshefte, sein Arbeitsbuch zeigt Entwürfe zu harmonischen Aufgaben, eigene Übungen im Kontrapunkt. So lebte unser Meister seiner Pflicht mit einem Eifer, einem Fleiß, der um so bewunderungswürdiger

*) 4. Juni 1867 (Originalbrief).
**) Jetzt (Adreßbuch) 19, Argentinerhof.

iſt, wenn man erfährt, wie ſchwer's ihm ſpäter wurde. Dabei arbeitete der unermüdlich thätige Mann ſtetig an ſeiner Bildung weiter — es iſt geradezu rührend, wenn wir zwiſchen Skizzen und Entwürfen plötzlich Übungen in der Konjugation griechiſcher Verba entdecken. — überſetzte fleißig, ſo auf Veranlaſſung der Fürſtin Wittgenſtein hin die glühenden Sonette von Miskiewicz,*) (März 67) aus dem Polniſchen, welche Sprache er ſchon auf der Altenburg gelernt hatte, für den Kuſtos der bayer. Staatsbibliothek alte Geſänge, Serva Padrona von Pergoleſe (März 68), die Oper „Der Gefangene" für Laſſen (Auguſt 68) u. ſ. f. Daneben fallen in dieſe Jahre mehrere ſeiner feinſten äſthetiſchen Abhandlungen, ſo „Zum Jahreswechſel" (N. Z. f. M. 1868, Nr. 1), Kommentar zu Benellis Autobiografie (Südd. Preſſe 1868, Nummer vom 24. Jan.), ein Aufſatz, mit dem ſich C. auf dem Gebiet der bildenden Kunſt ſo zu Hauſe zeigte, daß hervorragende Fachmänner in rückhaltloſe Bewunderung ausbrachen;**) einen Aufſatz über die Meiſterſinger (Tonhalle, 7. Sept. 1868), der indes nur zum Teil veröffentlicht iſt, weil gleichzeitig in derſelben Nr. der Zeitung ein Aufſatz von Laube gegen das Werk erſcheinen ſollte, worauf C. ſeine Arbeit zurückzog; die beiden Aufſätze „die heilige Eliſabeth von Fr. Liſzt, Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg" und „das Feſt des Allg. d. Muſikvereins" (beide im Almanach des Allg. d. Muſikv. 1868, Leipzig, Kahnt, aus der Südd. Preſſe v. 13. Mai 1868 und Augsb. Allg. Ztg. 1867 wiederabgedruckt). Vor allem ſind indes die Aufſätze „der Lohengrin in München" und „der Tannhäuſer in München" zu nennen (1867 in der N. Z. f. M. No. 29, 30, 32, 33 und 38, 39 erſchienen). Sie enthalten eine teilweiſe Darlegung von C.'s künſtleriſchen Anſichten und wollen wir ſie etwas näher ins Auge faſſen.

Weil aus allgemeinen Ideen vom Weſen, der Beſtimmung und den Geſetzen der Kunſt kein lebendiges Werk entſteht***), hat man geglaubt, vom Künſtler verlangen zu müſſen, daß er ſolche Ideen überhaupt nicht haben oder wenigſtens nicht äußern dürfe. Bei C. haben wir es nun mit einem der wenigen produktiven Künſtler zu thun, dem ſich das Geſetz ſeines Schaffens nicht bloß im Beſonderen inſtinktiv offenbarte, ſondern der in allen ſeinen Schriften das Bewußtſein erkennen läßt, daß die allgemeinen Geſetze der Kunſt auch die Baſis ſeines Kunſtbaues ſind. Als allererſtes dieſer Kunſtgeſetze bezeichnet nun unſer Schriftſteller: Das Kunſtwerk muß einen geiſtigen Inhalt haben; der poetiſche Gedanke iſt das Erſte und Hauptſächliche und von dieſem Standpunkt des Inhaltsäſthetikers aus betrachtet er das anzuſtrebende Ideal, das Drama, das ſich das deutſche Volk ſchaffen ſoll, wie es ſich ſein Epos und ſeine Lyrik geſchaffen hat. Er zeigt die Wege an, auf denen die deutſche dramatiſche Kunſt ihr Ziel erreichen, ein Denkmal für alle Zeiten werden kann. Die Grundbedingung iſt der wahre künſtleriſche Ernſt. Dann weiſt er Schaffenden, Ausübenden, Intendanten und Publikum die Stellung an, aus der jeder zur Förderung des gemeinſamen Zweckes beitragen kann.

*) Leipzig, Reklam.

**) Über Benelli ſchrieb C. ſpäter nochmals, nämlich Anfang Juni 1869 in „Unſere Zeit" von Gottſchall.

***) E. Müller, Geſch. d. Theorie d. Kunſt bei den Alten. Breslau 1834.

Zu dem vollendeten Kunstwerk der Zukunft wird sich dann der Lohengrin etwa verhalten wie die Dantezeichnungen Kochs zu den apokalyptischen Reimen von Cornelius.

Speziell auf die Wagnersche Kunst und das Thema Tannhäuser geht C. im Aufsatz „Der Tannhäuser in München" ein. Der sinnende Geist überschaut ein Ineinanderweben der beiden Poesiearten seit Jahrhunderten. Die Vereinigung ist in Wagner erreicht und zwar zuerst in der zweiten Gruppe seiner Werke. Diese zeigt die Idee des erlösenden Weibes, wie die dritte die des Weltganzen, der Kunst. Die zweite Gruppe, zwar in innigem Zusammenhang mit der Oper, aber dennoch ohne Analogon, ist neben Calderons Dramen zu stellen; ihre Merkmale sind die Rückkehr zum deutschen Sagenton, ihre Mittelstellung zwischen der ersten und dritten Gruppe. Speziell Tannhäuser steht in Mitte der zweiten Gruppe, nimmt musikalisch eine mittlere Stellung ein. Elisabeth ist das vertiefteste weibliche Ideal bei Wagner, Tannhäuser ein Dritter neben Don Juan und Faust.

Wie wenig C. von blinder Wagnerverhimmelei wissen wollte, beweist seine folgende Kritik der nachkomponierten Venusbergscene, die uns gegen ihre Bestimmung wohlgefällt und zudem musikalisch aus dem Stil des Ganzen völlig herausritt.

Unter dieser Geteiltheit der Arbeit schritt natürlich Gunlöd nur ganz langsam vorwärts. Ist C. an sich nicht davon freizusprechen, daß bei dem Trieb nach Ausbildung seiner Natur nach allen Seiten hin er sich der Gefahr der Zersplitterung nicht zu entziehen wußte*), so erschwerte ihm auf der andern Seite die Abneigung, die sich gegen die „Schulmeisterei" bald unüberwindlich bei ihm einstellte, die freie Benutzung der wenigen noch zu eigentlichem künstlerischen Schaffen übrig gebliebenen Stunden. Als dem glücklichen Gatten nun ein Kinder geboren wurden — zuerst ein Sohn Carl Maria am 21. Juli 1868 — da hätte der Tag die doppelte Stundenzahl haben dürfen und doch nicht ausgereicht. Gunlöd erfuhr denn eigentlich nur in den Ferien durchgreifende Förderung. Nur so können wir begreifen, daß der Mann, der in kurzer Zeit den Barbier vollendet hatte, nach siebenjähriger Arbeit Gunlöd unvollendet hinterließ.

Der August 1868 sah C. als Wagners Gast in Triebschen; er las dem Meister seine neue Dichtung vor und besprach sich mit ihm wiederholt darüber. Im März 69 machte er mit seinem Bruder eine mehrwöchentliche Reise über Mainz nach Paris, wo er viel Musik hörte; leider enthalten die Aufzeichnungen im Tagebuch über das musikalische Leben daselbst keine zusammenhängenden Äußerungen. Die Herbstferien verbrachte der Künstler mit seiner Familie in Bayerbrunn.

Die Stellung an der Schule war C. im Laufe des verflossenen Jahres immer lästiger geworden; als damals die Redaktion der N. Zeitung f. Musik erledigt war, faßte er den festen Entschluß, München zu verlassen und mit Annahme jenes Postens nach Leipzig überzusiedeln. Mit Besprechung dieser An-

*) Er sprach selbst sieben Sprachen: franz., engl., ital., lat., griech., polnisch, ungarisch.

gelegenheit beginnt eine reiche Folge von Briefen an Prof. Riedel in Leipzig, mit dem C. in ein Verhältnis inniger Freundschaft getreten war. Sie sind von allen Briefen, die mir zusammenhängend vorlagen, die interessantesten, teils weil er über alle seine Arbeiten der folgenden Jahre an den Freund eingehend berichtet, teils nirgends mehr so reiche Einblicke in seine innerste künstlerische Natur thun läßt. Ich teile deshalb ausführlichere Auszüge mit.

Zweifel wegen der finanziellen Seite der Leipziger Angelegenheit hob zunächst ein Brief Riedels. Darauf Cornelius*): „Da kam Dein Brief und berührte mich über die reale Frage hinaus mit dem sympathischen Hauch und Zug, den mein Leben braucht, welchem folgend und von welchem durchdrungen sich mein ganzes Leben gebildet hat. Seit Deinem Brief sage ich: Ich will nach Leipzig. In drei Jahren tret' ich in mein fünfzigstes Jahr. Diese drei Jahre will ich auf die Stellung verwenden. — — Diese drei Jahrgänge, in welchen ich den Inhalt meiner künstlerischen Anschauungsweise niederlegen möchte, sollen ein Andenken an mich bilden. Nach einem festen Plan soll auch die ganze Mitarbeiterschaft homogen gehalten werden, ein Sammeln, ein Besinnen auf die höchsten Ziele der Kunst und ein treues Spiegelbild des Momentes enthalten, auf welchem die Zeit angelangt ist. Sie müssen einen festen Niederschlag bilden nach den Brendelschen Zeiten der Gährung. Diese drei Jahre müssen mich erst zum Schriftsteller machen; so lang bin ich nur Sonntagsreiter gewesen. Ich stelle deshalb die Bitte an den König um Unterstützung auf drei Jahre, denn nach Ende derselben muß meine Stellung eine solche geworden sein, die völlig auf ihrer eigenen Basis ruht. Dann ist mein Carl fünf Jahre alt und ich will ihm ein neues Steckenpferdchen kaufen, wenn Alles nach Wunsch gegangen ist."

C. stand noch mit Kahnt, dem Verleger, in Unterhandlung, als er ein Angebot des Verlegers Fritzsch erhielt, einer neu zu gründenden Zeitung als Redakteur vorzustehen. Zuletzt kam noch ein Anerbieten aus Berlin, er solle Opernberichterstatter an der „Post" werden. Die Angelegenheit zog sich bis in die ersten Tage des Jahres 1870 hin, durch die eifrigen Bemühungen des Direktors der Musikschule, Baron von Perfall, der C. durchaus nicht ziehen lassen wollte und ihn zur Zurückziehung des Entlassungsgesuches überredete, fand sie ihre Lösung in der Weise, daß der Künstler mit finanzieller Verbesserung seiner Stellung in München verblieb. So wenig ihn nun auch fürderhin der Lehrberuf an der Schule befriedigte, so war dieser Ausgang doch jedenfalls der beste. Die Münchener Stellung war eine sichere; in Leipzig wäre C., dessen Familie mittlererweile noch einen Kopf größer geworden war — Susanne Maria Franziska, geb. 25. Sept. 1869 — Erwerbssorgen schlimmster Art ausgesetzt gewesen; denn zum Redakteur oder gar Tageskritiker war C. noch viel weniger geboren als zum „Schulmeister"; er gab in seinen Aufsätzen viel zu viel von seinem innersten Leben, so daß er sich dem Bedürfnis literarischer Massenarbeit gegenüber bald ausgeschrieben gefunden hätte.

Während der Verhandlungen über diese Angelegenheit hatte C. mehrere

*) 23. Sept. 1869.

Stücke vollendet, über deren Entstehung uns ein Brief an Riedel*) erzählt: „Daß ich's nicht vergesse, Dir es zu erzählen, ich habe seit unserem Abschied**) eine Reihe von Männer-Chören componirt. Ich will sie demnächst ins Reine schreiben und Dir zusenden. 1. Requiem***) von Friedrich Hebbel in d-moll zu 5 Stimmen. 2. Motette über den Choral „Ach wie flüchtig" in c-moll fünfstimmig. 3. Fragment aus Schillers Glocke „Von dem Dome schwer und bang" a. d. S. 4. „Mitten wir im Leben sind" vierstimmiges Strophenlied in a-moll. 5. Grabgesang nach Thomas Moore†). Lied zu vier Stimmen in D-dur. 6. Schuberts „Tod und das Mädchen" aus dem d-moll-Quartett als Begräbnislied in f-moll für vier Stimmen mit zwei Strophen Text. Erstaune nicht über diese Grabespoesie. Ich war im July, während unserer Prüfungen mit Bulow bei dem Begräbnis eines namhaften Bekannten, Dr. Julius Braun, dem Aegyptologen, gegenwärtig und die Unzulänglichkeit, welche ich bei dem Anhören von Klopstock und Braun empfand, gab mir den Anstoß, ob man nicht ein unserer Gesinnung entsprechendes Grablied erfinden könnte, welches nach und nach das frühere verdrängt oder doch ersetzt. Gleich zu Hause angenommen, saß ich über dem Schubertschen Liede und vertiefte mich in dessen ausgeprägte Stimmung. Doch erst in Baverbrunn vollendete ich meinen Text dazu. Was auch mit meinen eigenen Weisen der Fall sein möge, ich glaube das Schubertsche Lied mit meinem Text wird sich Bahn brechen."

Auch im Jahre 1870 sind es die Ferienorte, in denen von merklichem Fortschritt in C.'s Arbeiten berichtet wird. Indessen war die Gunlöd doch nunmehr soweit gefördert, daß der 1. Akt am 30. September vollendet war. Vorher erfahren wir noch von den Weihnachtsliedern (Op. 8). C. verbrachte diese außerordentlich fruchtbare Zeit in einem kleinen Häuschen in Vogenhausen bei München. „Mein lieber Riedel! [1] Mit der einliegenden Arbeit habe ich meine Ferien gekrönen. Es versetzt mich in eine behagliche Stimmung, so manches Gedeihliche fertig gebracht zu haben. Diese Weihnachtslieder sind eine höhere Nummer in meiner Lebenslotterie. Du weißt erstens, daß ich ein Weihnachtskind bin, und mich meine Mutter Abends um 10 am 24. Dezember 1824 zur Welt gebracht hat, nachdem sie noch einige Stunden vorher mit einer Freundin auf dem Weihnachtsmarkt war. — — Sodann sind diese Lieder im Thüringer Wald entstanden, der ganz wie ein großer Weihnachtsbaum ist mit seinen Riesentannen und Fichten, als Weihnachtsgeschenk derselben Schwester Elise, deren Namen sie heute noch tragen. Seitdem ich sie in ihrer ersten musikalischen Fassung (1862) von mehreren Stellen mit anderen Dingen wieder zurück bekam (Brenkopf u. Härtel, Schleinitz, Büllow u. Weßely), blieben sie liegen, und habe ich zu den verschiedensten Zeiten deren Umarbeitung überlegt, theils in Angriff genommen, bis die bestehenden Gedanken so gereift waren, daß ich mir nun im August und Oktober das Nöthige ganz behaglich am Clavier

*) Dr. Ed. Riedel.
**) R. hatte C. in München besucht.
***) Stark, nicht gedruckt, eine spätere Bearbeitung für gem. Chor (2 Sopr., Alt, Tenor, 2 Bässe) mutet bei großen Schwierigkeiten chorisch nicht an.
†) Ebenfalls ungedruckt. Die übrigen erschienen als Op. 9.
††) 11. Dec. 1870, ich habe Weihnachtsbriefe auf.

zuſammen träumte. Nr. 1 iſt aus einem Guß entſtanden und blieb ewig unverändert, nur folgte ich Liſzts Rat, es aus dem urſprünglichen Fis-dur nach G-dur zu transponiren. — Die Hirten und die Könige ſind die völlig neu komponirten Stücke der Sammlung, bei den Hirten änderte ich ſogar an der Dichtung, die ſonſt in ihrer Naivität immer unverändert geblieben, wie ſie aus dem Herzen hervorgewachſen iſt. Was ich geändert hatte, fand ich dann faſt wörtlich in einem alten Notizbuch ſtehen, wo auch ſchon die conciſe Faſſung der kleinen Handlung im erſten Entwurf angenommen war. Auf die jetzige Behandlung der Könige bin ich durch einen Wink von Liſzt gekommen, welchem meine erſte Faſſung (langſamer Marſch in h-moll) etwas zu kindiſch und ſpielériſch erſchien, und er daher ſagte: „Wiſſen Sie, Cornelius, Sie könnten da ſo was anbringen, wie den Choral von Morgenſtern.“ Ich — nicht faul, machte den Morgenſtern (wie Bräſeke ſagen würde). Zu Nr. 2 habe ich nur die 8 einleitenden Takte hinzugeſetzt, um bei der Einheitlichkeit der Tonalität durch das einſetzende H-dur etwas zu erfriſchen, welches zugleich myſtiſch die Stimmung des Hauptpunktes „Nunc dimittis, Domine!“ enthält. Bei Nr. 3 iſt die zweite Hälfte des Strophenlieds etwas umgearbeitet. Zu Nr. 6 iſt Haupt- und Zwiſchenthema geblieben, die Form aber durchgreifend umgeſtaltet, ſo daß ſich für dieſe Arbeit die Daten 1870 und 1870 ganz eigentümlich verſchlingen. — — Mit dem Allerweltsumfang, den ſie haben — und — o Riedel, armer, tauſendfach durch mich geplagter und bis in die Träume geängſtigter Freund! Daß ich mich auch deſſen rühmen darf! — bei der Ausführbarkeit, die ſie aufweiſen, mein ich, müßten ſie ſich verkaufen. Doch wie das nun auch werde! Wenn Du es für beſſer hältſt, ſo laſſe ſie erſt manuſkriptlich einmal in einer von Deinen Matineen, jetzt um die Weihnachtszeit — etwa von einer Martini und einem feinen Clavierknaben aufführen! — — Dann, was eine Hauptſache iſt, bin ich auch ein rechtes Stück mit meiner Gunlöd weiter gekommen. Nachdem der Stanislaus für Liſzt*) und Deine Chöre**) beendet waren, erſchloß ſich mir das unabſehbare Feld alter lyriſcher Pläne, unter denen einige ſehr liebgehegte ſind — vor allem aber drängte es mich zur Verwirklichung einer großen poetiſch-lyriſchen That, die ſich auch hauptſächlich an Dich und Deinen Verein wendet und ſeit Deinen Anregungen des letzten Jahres ſich concentrirt aus früheren Plänen — davon ſpäter! — aber alles das wuchs mir über den Kopf und ich bebte bei dem Gedanken, Tag für Tag meine Ferien ſchwinden zu ſehen, ohne meinen Gunlöd weiter zu bringen. Da ſchwur ich mir „mit einem fürchterlichen Eidſchwur, den nur Gott gehört“ (und meine Frau!), den ganzen September nicht mit Fuß noch Kopf von der Stelle zu weichen, und mich ganz der Gunlöd hinzugeben. Geſagt, gethan — ja ich ſpielte nicht eine Stunde Clavier — ich gab keinem Weihnachtslied Gehör, ſondern blieb ganz bei meinem Gegenſtand, ſo hatte ich denn auch die Befriedigung mit dem 30. September, die große Final-Scene meines erſten Aktes (Odin Gunlöd und Chor) in der Clavierſkizze völlig zu vollenden.

*) Text zu Liſzts Oratorium Stanislaus, den C. vom 29. Juli bis 6. Aug. 1870 dichtete.

**) Über dieſe Chöre (Op. 9) handelte noch zwei ſehr intereſſante Briefe vom 10. u. 18. Aug. 1870, die ich leider wegen Raummangels nicht mitteilen kann.

ist daß es nun nur noch eine Woche Arbeit ist, den ersten Akt, der in allen Motiven ganz componirt ist, zusammen zu stellen. Mit diesem Brief habe ich auch den letzten Strich an den Weihnachtsliedern gethan und von heute Abend ab wo ich diese Sachen auf der Post und auf gutem Weg zu Dir weiß, geht all mein Dichten und Trachten nur auf einen Chor für gemischte Stimmen, am liebsten vielleicht zuerst das vaterländische —" Letztere Anspielung bezieht sich auf das nun entstehende Beethovenlied das am 16. Nov. zum Freunde wanderte mit den begleitenden Zeilen: „Hier mein lieber Riedel, mein Beethoven Lied. Könnt ich leben wie ich möchte so hättest Du es schon seit einigen Tagen. Doch hoffentlich kommt es auch heute noch nicht zu spät. — Wenn Du das Lied durchspielst so haben wir lange, lange Stunden fröhlich verplaudert!" Über dasselbe Thema schreibt er am 7. Dez. 1870: „Herzlichen Dank für Deine gute Meinung vom Beethovenlied, für das ich eine Schwäche habe. — Weißt Du, das ganze Lied ist aus dem Beethoven'schen Brocken entstanden. In Vegesack spielt ich mir einmal die dreimalige Schlußpointe mit großer Wärme vor, da war das Lied im Geiste fertig. In München sucht' ich mir dann meine Worte zum Thema, zu diesen die erklärenden Strophenzeilen und diese setzt' ich dann in Musik. Wenn irgend wo, so ist hier Text und Musik gleich, und nur aus einem musikalischen Grundgedanken entstanden."

In diesen Dezembertagen wurde C.'s drittes Kind, Wilhelm, am 7. Dez. geboren († 12. Okt. 1933). — Für die Aufführung des Beethovenliedes im Riedel'schen Verein dichtete der Künstler einen schwungvollen Prolog, der am 11.* Dez. an Riedel abging. Des Letzteren uneigennützige Freundschaft, die Aufführungen in Leipzig mit ihren Erfolgen übten auf C. ungemeine Wirkung aus; er errang nun seine Münchener Stellung mit mehr Humor. „Das seh' ich gar nicht ein, warum ich nicht auch in Gohlis sterben soll. — Nur in München möcht ich weder auf dem südlichen noch nördlichen (stündlichen noch mördlichen) Friedhofe begraben sein." **) Diese Worte schließen einen Brief ab, der die Nachricht von großem Erfolge der Weihnachtslieder beantwortet. „Mein lieber Freund! Heija ja heija! Vivat Hoch! tralleralleralla! Das sind ja gute Nachrichten! Sieg! Da capo! Ich war ja ganz außer mir! Ich hatte mir ja auch nicht gedacht, daß diese Weihnachtslieder so viel Glück haben würden ***) Doch freilich, innerlich hänge ich doch sehr an ihnen, weil ich den nothwendigen Lebenspuls in ihnen fühle dem sie ihr Entstehen verdanken und dem sie dann auch in Gottes Namen ihr Vergehen danken mögen." Ferner nach einer Aufführung der Trauerchöre im Riedel'schen Verein***): „Aber die dummen Redensarten bei Seite, unter allen Dingen ist es mir doch das Freudigste, daß ich mir die Sympathien Deines Vereins gewonnen habe. Das ist mir eine Errungenschaft, für die ich nicht — den Nibelungenhort nähme! Aber gäbe? — Gleich! Da könnt ja fast mein Schicksal Recht zu behalten,

* Brief vom 5. Januar 1871.

** Er hatte bis zum 11. Okt. 1870 mit seiner hohen Anwesenheit Gnade und Ungnade seiner Mitmenschen abhängig sich Vorgestellt.

*** 29. April 1871.

daß es mich zum „Wenig arbeiten" verurteilt hat, wenn dann auch jedes Wort, was ich einmal zu sagen vermag auf den Boden sympathischer Herzen fällt. Mein Gott! Welche Befriedigung! Welche Entschädigung für so manche innerlich verzagte Stunde! — — Deine Worte und Deine Hoffnung auf den Frank'schen Choral stehen mit Wagners Wort zusammen, der mir schreibt: Deine Lieder sind Cornelianisch!" — — Der nächste Brief vom 26. August 1871 ist völlig angefüllt mit Korrekturangaben und Beantwortung von Vorschlägen betreffend die Komposition der Episode aus Schillers Glocke (in Op. 9). So interessant dieser Austausch ist, so kann ich doch nur weniges geben: „Auch zum Schlusse ist mir eben immer Dur eingefallen, so oft ich mir das Stück vorspielte. Ich gehe auch deshalb die Cadenz ganz ohne Vorhalt, ganz ohne Rechnung auf Wirkung, sondern nach der letzten dynamischen Steigerung im drittletzten Takt, welche wie ein Ausbrechen in Thränen gedeutet werden könnte, ein still verhaltenes schmerzliches Wiederfassen in den einfachen, schlichten Klängen des Schlusses."

Dasselbe Thema behandelt der folgende Brief vom 11. Mai 72 in seiner ersten Hälfte; in der zweiten erfahren wir von Op. 10, wobei eines der wunderbarsten Stücke von Cornelius: „Ich war sehr fleißig unterdeß, d. h. in meinen Mußestunden. Ich habe da ein achtstimmiges Chorlied vollendet. Der Tod, das ist die kühle Nacht" — Soeben bin ich an einem sechsstimmigen Stück, sehr lustig, canonisch, sodann kommt noch ein zweichöriges Sturmlied von Rückert. Diese drei Stücke sind in 14 Tagen ganz rund." Der folgende Brief vom 9. Juli bespricht mit Riedel den Plan einer Harzreise; der Musikertag in Magdeburg bildete hierbei den Pol, um den sich alle Pläne drehen sollten. Zur Verwirklichung kam es indes nur teilweise. — Über Op. 10 erfahren wir noch Weiteres*): „— — Aber was Du zu meinem Opus zehn sagst, darauf bin ich denn doch sehr begierig! Ich habe diese drei Stücke Deinem Verein gewidmet, als Dank dafür, daß ich in diesem Kreis eigentlich zum erstenmal lebendig als Musiker auftreten durfte und durch seine Hingebung überall sympathischen Wiederhall fand. Sollte Dir Fritzsch die Stücke noch nicht gegeben haben? So fordre ihn doch dazu auf! Ich denke mir No. 1 von Heine müßte ein dankbares Stück sein! Wunderlich! Ohne Deinen Verein hätte ich diese Stücke nie geschrieben. Aber nun hatte ich nicht Ruhe, eh Alles das auf dem Papiere stand — —." Beim Beginn der Herbstferien trat C. mit Frau und Kindern die projektierte Reise an, zunächst nach Mainz. Die andern Pläne gestalteten sich hier zu einem Rendezvous um, das er mit Riedel in Rüdesheim hatte (4. August). Die Einladung hiezu geschah mit einem ganz reizenden humoristischen Gedichte.**)

Nach seiner Rückkehr schrieb C. im November wieder einen seiner bedeutendsten Wagneraufsätze, nämlich auf Antrag Ludwig Speidels in die „Wiener N. Zeitung"; derselbe erschien am 29. und 31. Dez. 1871 (Nr. 12 u. 14). Mit dem Bayreuther Meister war unser Künstler fortwährend in

*) Br. v. 9. Juli 1871.

**) Ein ebenso köstliches Stück ist der Neujahrswunsch an Riedel von Neujahr 1870

herzlicher Freundschaft und brieflichem Austausch geblieben. Der Mai des neuen Jahres 1872 rief ihn nun zur Grundsteinlegung des Festspielhauses nach Bayreuth. Wie bei allen Beteiligten hat auch bei C. die Feier des 22. den tiefsten Eindruck hervorgebracht. Als im Juli die Schule ihre Pforten geschlossen hatte, begab sich die ganze Familie nach Bernau am Chiemsee. Von hier berichtet ein Brief vom 30. August an Riedel über die künstlerische Ausbeute des verflossenen Jahres: „Im Alter, jetzt habe ich allerdings wieder einen ganzen Sack voll Sachen, von denen ich theilweise Fritzsch bereits geschrieben, und die er auch gerne bereit ist, mit Anfang des nächsten Jahres erscheinen zu lassen. Ich habe die für Wüllner bearbeiteten Dinge in ein Heft zusammengestellt.*) Ich bin da nur um den Gesammttitel verlegen. Vielleicht fällt Dir etwas ein. Im Einzelnen heißen sie so: (folgt Aufzählung des Inhalts von Op. 20 mit zwei weiteren, beim Drucke nicht mit aufgenommenen Stücken); 2. Blaue Augen (Altfranzösisch); 3. Freund Hein nach Beethoven u. s. Sodann habe ich das Requiem von Hebbel vollständig bearbeitet, das Melodiöse nur in den Hauptteilen beibehalten, den schwerfälligen Triolenmittelsatz weggelassen, dafür einen gleichmäßigen C-Allegro-Takt gesetzt. Gemischter Chor. Sopran. Alt. Tenor. Baß I u. II. Es ist bei alledem immer noch schwer, doch denke ich, es noch von h-moll nach h-moll zu transponiren u. ich habe außerdem bei allen Dingen, von denen ich Dir hier schreibe einen faßlichen, mit kleinen Noten herzudruckenden Clavierauszug hinzugefügt, welcher das Einstudiren sehr erleichtern wird, außerdem z. B. die sechs Chorlieder auch den Dilettanten zugänglich macht, die sich die meisten davon mit Begleitung und Oberstimme aneignen können. Sodann habe ich ein recht hübsches Stück componirt, welchem ich fast die von mir erstrebte Meisterschaft in faßlichem, dankbaren Stimmensatz zusprechen möchte, welche sich wenigstens vielleicht als das beste von den Stücken erweisen wird, die ich seit Deiner Anregung geschrieben. Es ist das alte schöne Goethe'sche Lied: „Wie kommt's, daß Du so traurig bist." Die Freunde bilden ein festes gemischtes Quartett, das wie eine Clavierbegleitung den Solobariton umgiebt. G-dur, $^4/_4$ Takt; jede Strophe, denn das war die große Schwierigkeit, wird erst allein verständlich gemacht — und in ihrer Weiterverzweigung, wo sie dem Bariton zur Begleitung dient, ist das Textliche bereits aufgefaßt. Zugleich sind immer bei den Begleitungsstellen solche Mittellagen für die Stimme gewählt, in welchen sie bequem sich unterordnen und den Bariton nur tragen und stützen können. Außerdem hat auch dieser manches allein zu singen, wobei die andern mit einzelnen Akkorden auf: Komm! — komm! — — In diesem Stücke ist meine Bayreuther Gloire festgehalten, ich kam nach München zurück und träumte mir es unter allen Unterbrechungen so langsam zusammen, erst hier hab' ich es ganz beendet. Dann noch ein Stück. — Erst heute hab ich die letzten Noten geschrieben. Die Ausführung gehört ganz nach Bernau und trägt die Daten 18.—30. August, da war aber vorher noch keine Note davon da. Dies wird

*) Op. 20, das 1. ursprünglich für die Wüllnersche Chorgesangschule, 3. Teil, bestimmt war, aber dann von C. nochmals selbständig herausgegeben wurde.

heißen „Liebe" drei Lieder von Angelus Sileſius für acht und ſechs Stimmen. I. Liebe, die Du mich zum Bilde m. ſ. f. — — Es ſind drei ächte gute Lieder, ohne allem Fugatoſchwindel und ſolches Zeug, faßliche einfache Melodie. Nun wirſt Du auch meine Art zu lernen recht verſtehen, beſonders am letzten, und wirſt Dich freuen, wie leicht im Vergleich zu früher Alles wird und wie viel mir Deine kritiſchen Briefe genutzt haben. „Das Leben iſt kurz, die Kunſt iſt lang".

Natürlich hatte über der Arbeit an dieſen Werken (der Cyklus war erſt Anfang Dezember vollendet) weder Gunlöd ganz brach gelegen, noch war C. ſeiner literariſchen Thätigkeit untreu geworden. Schon früher, bald nach den Vorgängen von Neujahr 1870 hatte er auf Veranlaſſung der Intendanz des Münchener Hoftheaters eine Übertragung der Boildieu'ſchen Oper „Der neue Gutsherr" vollendet, nun im Herbſte 1872 begann er eine größere Überſetzungsarbeit. Die Firma Pelletan und Damke in Paris plante die Herausgabe der Gluck'ſchen Opern in revidirter Geſtalt und übertrug C. die dichteriſche Mitarbeiterſchaft; nachdem derſelbe noch in den letzten Wochen des September die Texte zu den Bach'ſchen Pſalmenliedern (Op. 13) gedichtet hatte, überſetzte er nun Alceſte, Armide und die beiden Iphigenien, womit wir das in Wien gehegte Vorhaben doch noch ausgeführt ſehen. Über die weitere poetiſch-muſikaliſche Arbeit dieſes Jahres berichtet der Brief an Riedel vom 26. Dez. 72, nämlich von neuerlicher Bearbeitung des Hebbel'ſchen Requiems und der Vollendung des Cyklus: „Jetzt ſeit Vollendung desſelben iſt eine gewiſſe Lahmheit, ein Erſchlaffen der Elaſticität bei mir eingetreten, was das Fertigmachen der drei andern Hefte betrifft. Sechs Chorlieder (Op. 20), drei Lieder (zu Op. 15), drei Duette (zu Op. 16)." Von letzteren beiden will er keine Note auf der andern ſtehen laſſen — ein Beweis ſeiner ungemeinen Sorgfalt. Von großem Intereſſe iſt der Schluß dieſes Briefes; Riedel hatte ihn zur Kompoſition von Kammermuſik aufgefordert: „Heute füge ich nur in Eile noch hinzu: daß Du für Kammermuſik Nichts von mir erwarten darfſt! Freund, ich bin einmal ein poetiſcher Lyriker — Wollte ich ein Quartett ſchreiben, ſoll ich Dir ſagen, wie viel Zeit mich das koſten würde? Drei Monate! — An's Drama! zum geliebten Drama, auf die verfluchten Bretter zurück — Dahin befliigle dich mein Kiel!" Januar 1873 entſtanden die Männerchöre Op. 12, denen das herrliche „Der alte Soldat" angehört. Am 14. Mai wurde C.'s viertes Kind — Peter — geboren († 12. Nov. 73). Bald darauf reiſte der glückliche Vater wiederum zum 22. Mai nach Bayreuth, diesmal um Wagners 60. Geburtstag feiern zu helfen. Er hatte hierzu ein Feſtſpiel gedichtet, anknüpfend an ein Jugendwerk Wagners, die vom Magdeburger Muſikdirektor flüchtig hingeworfene Neujahrsmuſik. Dieſelbe war durch das Gedicht zu einem Ganzen verbunden, dem lebende Bilder beigefügt wurden; es trug den Namen „Künſtlerweihe".*) — Die Herbſtferien 1873 verbrachte C. mit ſeiner Familie diesmal in München; Gunlöd wuchs ein bedeutendes Stück, es entſtand Op. 17, der Text zu dem Schubert'ſchen Marſche (am 13. Aug.); er widmete das Opus dem Liederhorte

*) Abgedruckt in der Oberländiſchen Ztg., 9. Jahrg. Nr. 121.

München und erhielt hierfür am 29. Juni 1874 ein Ehrenständchen gebracht. Im November erschienen bei Fritzsch Op. 13, 14, 15 und 16 und als Beilage zu dessen „Mus. Wochenblatt" ein kl. Lied „Vision" („Am Felsenvorgebirge schroff"), dessen Entstehungszeit ich nicht angeben kann. Die letzten Monate bis Weihnachten beschäftigten den Künstler Skizzen zu einer Umarbeitung des Barbier, bei der er „Striche und andere Schnitzeleien" vornehmen mußte; eine neue Ouvertüre — die jetzt vorliegende — wurde ebenfalls entworfen.

Mit dem Jahr 1874 treten wir in C.'s letztes Lebensjahr. Während die Seinen ihn noch im Vollbesitze der Gesundheit wähnten, lag bereits der Keim einer tückischen Krankheit (diabetes mellitus) in ihm. Im Februar entstand noch Op. 16, die Vätergruft von Uhland. Die teilweise schon in Weimar und Wien skizzierten rheinischen Lieder wurden vollendet und Gunlöd sollte im Herbst beendet werden. So voller Pläne war der Künstler heiter und guter Laune noch vom 16. Juli 1874 liegt ein Brief an Bronsart vor, liebenswürdig-humoristisch wie immer. Als einziges Merkmal hätte ihm dienen können, daß er diesen Sommer mehr wie je unter der Hitze litt.

Bei Beginn der Ferien reiste C. mit seiner Familie nach Mainz. Der zufällig bei germanistischer Erkrankung eines Kindes herbeigerufene Arzt erkannte sein schweres Leiden, eine sofort begonnene Kur in Neuenahr schien seinen Zustand auch zu bessern. Er schrieb daselbst seine letzte Komposition nieder, ein vierstimmiges Abschied in Es-dur[*]). „So weich und warm hegt dich kein Arm, als wenn die Mutter dich umfängt" (Paul Heyse), ein einfaches Stück voll tiefer Innigkeit. Bei der Rückkehr nach Mainz brach die Krankheit mit erneuter Tücke hervor — am 26. Okt. abends 10 Uhr entschlief Peter Cornelius.

VI.

Die Bestürzung, die tiefe Trauer, die sich aller seiner Freunde bei der Nachricht von seinem Tode bemächtigte, ist der ehrendste Beweis, wie sehr ihn alle liebten und bewunderten; verschiedene derselben widmeten ihm warme Nachrufe. Adolf Stern[**]) entwirft folgende Charakterzeichnung: „Peter war eine jener goldenen Naturen, deren seelische Tiefe und reine Liebenswürdigkeit durch einen Zug fröhlichen Humors noch erquicklicher erscheint, die jedem Empfänglichen einen bleibenden Eindruck hinterlassen, deren Freundschaft ein kostbares Gut ist, wahrhaftig, treu, unbeirrt im Erkennen, festhaltend, wen sein Anteil einmal begleitete, zuverlässig." Richard Pohl[**]): „Künstler und Mensch waren bei ihm untrennbar und gleich liebenswert. Er hatte sich eine frische Jugendblüte, eine Wärme des Enthusiasmus erhalten, die ihn die leidigen praktischen Anforderungen des täglichen Lebens gerne vergessen, dagegen die idealen Ziele der edlen Menschennatur stets in ungetrübter Reinheit erkennen und mit vollem künstlerischen Ernste verfolgen ließ."

Ein junger Freund des Künstlers, Carl Hoffbauer, der ihm in den letzten

*) Gedr.

**) Schlesinger, Neue Zeitschrift für Musik, 1875 Nr. 1.

Jahren sehr nahe getreten war, übernahm es, die hinterlassenen Skizzen zu Gunlöd, auf deren Vollendung im Herbste 1874 C., wie bemerkt, sicher gerechnet hatte, zu einem Ganzen zu verbinden und eine vollständige Partitur anzufertigen. Mit wieviel Geschick, Fleiß und Pietät dies gemacht ist, lehrt die Vergleichung. Wir wollen an dieser Stelle Gunlöd noch kurz betrachten.

Mit seinem dritten Bühnenwerke hatte sich der Künstler, was die Anlage betrifft, wieder auf den Standpunkt des Barbiers versetzt; er hat auch hier keine neue Form geschaffen, sondern übernahm die bestehende; aber diese war nicht mehr die der ausgebildeten Euryanthe, sondern die musikdramatische Wagners; innerhalb derselben — und das ist entscheidend gegenüber dem Cid, verfuhr er wieder völlig originell; die Bilder auf der Bühne sind neu, an nichts Bekanntes erinnernd; die Dichtung ist von blühender Schönheit. Was die Musik betrifft, so ist sie als unvollendet hinterlassen, selbstverständlich ungleich. Der Glanzpunkt ist das Finale des ersten Akts; in ihm, sowie in der ersten Scene des ersten und zweiten Scene des dritten Akts steht der Komponist auf der genialen Höhe der Erfindung, die seinen besten Werken innewohnt. Große Schönheiten weisen ferner Anfang und Schluß des zweiten Akts, Hele's*) Gesang und die (nur allzu breite) Walhallmusik auf. Andere Stellen sind teils zu lang, teils von großer gesanglicher Schwierigkeit.

Die fertigen hinterlassenen Kompositionen gab die Witwe heraus, darunter einen ebenfalls von Hoffbauer besorgten Klavierauszug des Barbiers von Bagdad. Letzteres Werk erlitt zu Hannover 1877 eine einmalige Aufführung; infolge widriger Umstände unterblieben Wiederholungen. Bald nach dem Tode des Künstlers veranstaltete die Gesellschaft Liederhort in München eine Cornelius-feier im großen Odeonssaale, wo vor überzahlreichem Publikum nur Kompositionen C.'s (Chöre, Lieder, die erste Scene aus dem Barbier u. s. f.) aufgeführt wurden. Große Verdienste um C.'s Werke hat Prof. Riedel in Leipzig, der sie mit seinem Verein unermüdlich immer wieder aufführte; ab und zu brachten wohl auch andere Vereine einmal einen Chor des verewigten Meisters, es tauchte eines der Lieder vereinzelt auf einem Programm auf — allein mit Ausnahme der Weihnachtslieder waren Cornelius' Werke unbekannt und er auf dem besten Wege, völlig vergessen zu werden.

Den ersten kräftigen Anstoß zur Erweckung der schlummernden Schätze gab Hofkapellm. Felix Mottl in Karlsruhe durch Bearbeitung und Aufführung am 4. Febr. 1884 des Barbiers von Bagdad; er nahm die in der nachstehenden Besprechung angemerkten Änderungen vor und fertigte eine völlig neue Partitur an; an dieser Arbeit beteiligte sich dann auch Hofkapellm. Herrmann Levi in München und nun erschien 1886 die bearbeitete Partitur und gleichzeitig eine neue, mit ersterer übereinstimmende, von Oskar Schwalm bearbeitete Ausgabe des Klavierauszugs. Seitdem erfolgten Aufführungen in der Bearbeitung in München (schon 1886, wo das Werk Dank der vorzüglichen Interpretation (Barbier Gura, Margiana Lili Dreßler, Nureddin Mikorey) von Anfang an

*) Der vorher angewandte Effekt des Echos findet sich merkwürdigerweise schon in einem Opernvorläufer, der Pasion des Marco da Gagliano. Vergl. Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung in Berlin. Bd. X. Trautwein 1881.

durchfolog und Hamburg, wo es nach einmaliger Opposition ebenfalls festen Fuß faßte. Nach diesen Erfolgen erwarben nun auch die Bühnen in Leipzig, Weimar, Prag, Cöln, Coburg, Dresden ꝛc. das Aufführungsrecht der Oper. In München besteht die ernstliche Absicht, auch den Cid aufzuerwecken.

Eine Auswahl der hinterlassenen Gedichte, deren Anzahl sich nicht leicht wird sondiren lassen, wird Prof. Dr. A. Stern in Dresden herausgeben.

Wie gegenwärtig die Sachen für den verkannten Meister stehen, kann man sagen: es ist ein Anfang gemacht.

Die Welt ist gerecht, aber sie braucht Zeit dazu.

II. Kritik der gedruckten Werke.

		Seite
Op. 3.	Sechs Lieder für eine Singstimme	39
Op. 5.	Sieben weltliche Lieder	40
Op. 9.	Frauen und Trost. Gedichte für eine Singst.	41
Op. 4.	Drei Lieder für Tenor oder Sopran	43
Op. 5.	Sechs Lieder für Soprano	45
Op. 6.	Drei geistl. Lieder für Frauen und Männer	47
Op. 7.	Gesang aus dem Nachtlied v. Hagedorn	48
Op. 8.	Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme	49
Op. 9.	Frauenchöre für Männerstimmen	50
Op. 10.	Beethoven-Lied für gemischten Chor	52
Op. 11.	Drei Chorgesänge für Frauen- u. Männerst.	54
Op. 12.	Drei Männerchöre	56
Op. 13.	Drei Chorgesänge für Sopranen u. Alt	58
Op. 14.	Lied in Strophen v. Goethe für zwei Soli	59
Op. 15.	Lieder für Tenor oder Sopran	59
Op. 16.	Duette für Frauen und Alt	60
Op. 17.	Notturno für Männerchor	61
Op. 18.	Liebe. Ein Cyklus von drei Oberliedern	63
Op. 19.	Die Bürgschaft nach Uhland. Ballade für Alt, oder Bariton und gemischten Chor	65
Op. 20.	Drei dramatische Oberlieder	65
Op. posth.	Brautlieder	66
Op. posth.	Drei thematische Lieder für Soprano	66
Op. posth.	Drei Lieb bei Berlichen. Parodie	68
	Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen	70

Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gedichtet, komponirt und Fräulein Leonie Schlinker zugeeignet von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das erste der Lieder: „Antreu" (fis-moll $^{3}/_{4}$) — Klage eines Mädchens um den Treubruch des Geliebten — stellt uns in den ersten acht Takten das Mädchen wie thränenlos vor sich hinstarrend dar, die Melodie bewegt sich eintönig um as und c; nach dynamischer Steigerung bis „auf immer flieh'n" erwacht der Schmerz heftig um in den Schlußtakten wieder zu willenloser Resignation zurückzusinken. Ein kleines, aber getroffenes Stimmungsbild.

Das folgende „Veilchen" ist ein anspruchsloses kleines Stückchen (in As-dur $^{3}/_{4}$) von nur neun Takten.

Im „Wiegenlied" (D-dur $^{6}/_{8}$) zeigt sich schon eine Vorahnung der köstlichen Weihnachtslieder. Zart und innig wird es von schaukelnder Begleitung getragen, die nicht unter die Grenzen des Violinschlüssels hinabsteigt, was dem Stück einen Reiz zarter Mutterhuld verleiht; man möchte fast glauben, das Schwesterlein, das den Baßschlüssel noch nicht lesen kann, soll der Mutter helfen, das kleine Brüderchen in Schlaf zu singsingen.

Musikalisch weniger bedeutend, aber desto reizender in der Dichtung ist Nr. 4 „Schmetterling" (F-dur $^{2}/_{4}$) mit seinem schalkhaften Schluß: Die Geliebte möge doch dem Schmetterling an ihrem Mund zu naschen vergönnen, daß ich mich beschreiben am Plätzchen mag weiden, das selig er verließ".

Wertvoller in der Dichtung als der Musik scheint mir auch das folgende „Nachts" zu sein (G-dur $^{2}/_{4}$); doch verraten die Bindungen der Singstimme über der darunter sich fortbewegenden Begleitung die Vertrautheit mit dem, was praktisch für vokale Schreibweise ist.

Die Schlußnummer mit der Frage: „Denkt Du an mich?" wie der Volksmund fragt, wenn man ein Sprünglein sieht oder einen Ton im Ohr erklingen hört, ist in der Begleitung reizend charakterisirt durch ein jeden Takt wiederholtes e mit Vorschlag. Wie hier schalkhaft, hat C. im Cyklus „Trauer und Trost" einen durch das ganze Lied liegenden Ton im Einklang mit dem Texte angewandt, was zu interessanten harmonischen Wendungen Anlaß gab. Die dreiviertel Noten bei „Denkt Du an mich" stehen in wirksamem Gegensatze zu den Achteln der ersten acht Takte.

Daß die Lieder noch nach älterem Muster mit Ausnahme des ersten Strophenliedes ohne jede Veränderung sind, was sich später fast nicht mehr findet, hat teils an den Texten, die dieser Behandlung nicht zuwider sind, teils an dem Umstand, daß C. wünschte ältere Meister vorschweben, wie sich auch Einflüsse in der Melodiebildung bemerklich machten, so Mendelssohn'scher Chorlieder in Nr. 1 und 3, auch mit der Deklamation ist es nicht genau genommen.

Op. 2. Vater Unser. Neun geistliche Lieder für eine Singstimme mit Piano. Theodor Brüggemann gewidmet von Peter Cornelius. Berlin. Schlesinger.

Der christlich-evangelische Sinn Peters getraute in seinem poetischen Gemüte die vorliegende Frucht. Den einzelnen Bitten des Vaterunsers gab C. eine poetische Erweiterung, so daß eine Reihe von Dichtungen entstand, die an Innigkeit und Tiefe, an Erfassung des Grundgedankens dieses großartigen Gebets, dabei an gleichsam kindlicher Hulduld und Neuheit wohl unübertroffen dastehen. Er betet ein Dichter von Gottes Gnaden.

Der poetisch-musikalischen Schöpfung gegenüber sieht sich der Kritiker in eigentümlicher Lage. Er kennte trotz immer wieder erneuten Studiums dem Gesamtwerk nicht den Eindruck abgewinnen, den die Dichtung allein auf ihn machte. Er hatte nicht das Bedürfnis nach musikalischer Interpretation derselben (ausgenommen Stellen wie etwa der Anfang von Nr. VI, empfand dieselbe sogar störend (z. B. bei Nr. VIII). Das Interesse an dem Musikalischen mit seiner glücklichen Verwendung des tonus festivus*) des katholischen Vaterunsers als Grundmotiv zu thematischer Arbeit, zu melodischen Gestaltungen, rhythmischen Präzisierungen, Vergrößerungen, Kanons u. s. f. vermochte nicht, dieser Empfindung Abbruch zu thun. Ich erlaube mir daher auf die ästhetisch wie musikalisch gleich gelungene Analyse von Dr. F. Stade (Musik. Wochenblatt 1875 Nr. 30 u. 31) und eine frühere Kritik von A. v. Dommer (Z. f. M. 1865 Nr. 1/3) hinzuweisen.

Op. 3. Trauer und Trost. Ein Liederzyklus für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung komponirt und Herrn Carl Hestermann zugeeignet von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das für eine mittlere Singstimme geschriebene Werk umfaßt die in aufsteigendem Zusammenhange stehenden Lieder: Trauer. Angedenken, ein Ton an den Traum. Treue. Trost. Am dem Wege von Trauer zu Trost begleiten wir die Seele, wir machen mit ihr stufenweise den psychologischen Werdeprozeß durch, dessen Frucht der durch die verschiedenen Phasen der Läuterung siegreich erkämpfte Ausspruch ist: Der Glückes Fülle mir verleih'n und Hoch-

*) tonus festivus (pro festis Duplicibus et Semiduplicibus) cf. Directorium Chori ad usum Cantorum ecclesiarum, in quibus etc. Ratisbonae. Abdruckt Communis Directorii usw. 73.

gelang, nun auch in Schmerzen preis' ich ihn mein Leben lang — — in Schmerzen hat mir hell getagt Unsterblichkeit." Für die feinen Abstufungen in diesem Prozesse hat der poetenhafte Schöpfer die treffendsten Farben, welche zu beobachten den größten Reiz des Werkes ausmacht, das Herausreißen eines einzelnen Liedes, eine Versuchung, die besonders bei dem dritten und fünften aus absolut musikalischen Gründen nahe liegt, ist nicht statthaft.

Den beiden ersten Liedern wohnt eine gewisse im Rhythmischen sich äußernde Monotonie inne, die C. in pathetischen Stimmungen häufig anwendet.

Formell gliedert sich das erste (e-moll $^4/_4$) in acht Takte Vorspiel, eine zweitaktige Periode, die eine ganz eigenartige Berührung von dis-moll in sich birgt, vier Takte Zwischenspiel, Wiederholung der Periode und freien, reich harmonischen Schluß, dessen verklingendes e auf „tot" mit den unterlegten Harmonien allein ein ungemein feiner Zug ist. Inhaltlich befinden wir uns hier in einem Zustand unerträglicher Trostlosigkeit, der durch den Eindruck der scheinbar gleichfalls trauernden Natur wie zu einem Schmerzensausbruch, zu einem Aufschrei sich steigern möchte, ohne hiezu die Kraft zu haben und am Schlusse wie zu toter Erstarrung zurücksinkt.

Einen kleinen Schritt zur Besserung thun wir mit dem nächsten Liede „Angedenken" (D-dur $^4/_4$). Noch sind es tieftrauernde Töne, die wir vernehmen; über dem feierlich-leisen Glockenschlage der Begleitung bringt die Singstimme, des Vortrags längerer Gedanken ohnmächtig, dasselbe rhythmische Motiv monoton hervor. Aber es ist der Zug der Resignation, der in diesem Stücke webt, und wenn wir in dem modulatorischen Irrgang, der die Hauptteilart fast völlig ignoriert, eigentümig die Phrase festgehalten hören, so ist uns diese gleichsam das Erbeublatt, das einzig die trauernden Gedanken, unbekümmert um die Umgebung, zu fesseln im Stande ist.

Wieder einen Schritt weiter kommen wir mit dem folgenden „Ein Ton".

„Mir klingt ein Ton so wunderbar
In Herz und Sinnen immerdar.
Ist es der Hauch, der dir entschwebt,
Als einmal noch dein Mund gebebt?
Ist es des Glöckleins trüber Klang,
Der dir gefolgt den Weg entlang?
Mir klingt der Ton so voll und rein,
Als schlöss' er deine Seele ein.
Als fliegest liebend wieder du
Und sängest meinen Schmerz in Ruh!"

Wir haben den Schritt vom Pathetischen zum Rührenden gethan, dessen versichern uns auch die musikalischen Ausdrucksmittel; noch sind es Empfindungen der Trauer, des Schmerzes, aber wie viel milder, heller abgetönt wie im vorhergehenden oder gar im ersten Liede! Der Eintritt des E-dur (Takt 24) ist der Wegweiser, der uns zeigt in das Land des Trostes, der Leuchtturm, dessen Licht uns die gläubige Erinnerung dieses Landes aufblitzen läßt, freilich um sie gleich wieder zu verhüllen. C. gab zur sinnfälligen Darstellung des „Mir

klingt ein Ton der Singſtimme ein durch das ganze Lied feſtgehaltenes h.*) Daß er es der Singſtimme gab, iſt getadelt worden. Mit Unrecht. Die poſitive Vorſtellung des immerdar klingenden Tones war durch das Klavier nicht wiederzugeben; ihm anvertraut hätte ſie etwas Traumhaftes, unbewußt unerklärbar im Sinne Schwebendes bekommen, das C. hier nicht beabſichtigte; das Subjekt hört den Ton als etwas, was ſein ganzes Denken und Empfinden beherrſcht, und dieſe, wenn ich ſo ſagen darf, reale Symbolik, kann nicht deutlich genug verwirklicht werden; um ſie ſubjektiv, wie ſie iſt, erſcheinen zu laſſen, darf ſie nicht dem Klavier übergeben werden, das ſie nach meinem Gefühle in dieſem Falle objektiviren würde. Der Sänger wird aus techniſchen Gründen wohl keine Einwendungen machen, ſondern der richtige Vertreter ſeiner Kunſt ſich in dieſer Beſchränkung erſt recht als Meiſter zeigen. Daß übrigens C. gelenkt von ſeinem mit Reflexion gepaarten künſtleriſchen Inſtinkte dieſe Ausdrucksform wählte, ſcheint mir noch durch das folgende Lied bewieſen, in welchem das gleiche h dem Klavier gegeben iſt, für welche Verwendung die eben angeführten Gegengründe zur Geltung kommen. Hier der Singſtimme den liegenden Ton zu geben, wäre ebenſo unrichtig geweſen, als dort dem Klavier. — Muſikaliſch betrachtet haben wir in „Ein Ton“ (e-moll $^{3}/_{4}$) den zweifachen Auftritt einer ſechstaktigen Periode, ſteigerndes Zwiſchenſpiel, dritten Auftritt der Periode, Vorbereitung und Eintritt des ſchon erwähnten E-dur, Abſchluß mit Wiederkehr der Periode und verklingendem h, das auch vor der erſten angeſchlagen wird und durch ſeinen iſolirten Auftritt am Anfang und Schluße gleichſam den Rahmen angiebt, innerhalb deſſen ſich das ganze Lied abſpielt.

Den Ausblick ins Land des Troſtes, den uns das eben beſprochene Stück flüchtig thun ließ, dauernd zu machen, bittet die trauernde Seele den Traum:

„Was mir blühte und verdorrte,
Laß mir blühend neu gedeih'n,
Zeige mir die heil'gen Orte
Meiner Wonne, meiner Pein —“

Mit der Anrufung des Traumes ſind wir auf der Mitte unſeres Weges von Trauer zu Troſt angelangt; wir halten einen Augenblick inne und ſchauen rückwärts — werden wir glücklich ſein? Das Haltmachende, Epiſodenhafte iſt wieder vorzüglich getroffen: das Recitativartige weicht dem breiten Geſang („zeige mir ꝛc.“), der faſt ſchon das Gefühl der Erfüllung in ſich trägt, aber doch noch wehmütig zweifelnd erklingen läßt: „Traum, o laß mich glücklich ſein!“

Die Landung am Ufer des Troſtes vollzieht das nächſte Lied: „Treue“ (G-dur $^{2}/_{4}$). Der Trauer hat das Gedenken Platz gemacht, das in Liedern,

*) Die Idee, ein Stück (abſolut muſikaliſch betrachtet) über einen Ton zu komponiren, iſt nicht neu. Das älteſte mir bekannte Beiſpiel findet ſich bei Josquin de Près, der bei ſeinem Aufenthalt in Paris ſeinem muſikliebenden, aber unmuſikaliſchen Brodherrn Ludwig XII. eine dreiſt Meſſe überreichte, in welcher ſich um einen feſtgehaltenen Ton die beiden andern Stimmen kontrapunktiſch bewegten. Die liegende Stimme war die vox regis und ſoll dem königlichen Sänger viel Spaß gemacht haben, ohne ihn zu einer Gehaltaufbeſſerung zu bewegen. cf. Fortel, Allg. Geſch. d. Muſik. Bd. II. pag. 552

Thränen, Träumen fortlebt, die in Gewißheit verkünden: „Daß du ewig bist mein Eigen" — „und Lieder und Träume halten Wort". Wir haben eine 13taktige Periode, die zweimal auftritt, dann Vorbereitung und Ausweichung nach As-dur und Rückkehr in den Schluß der Hauptperiode. Das Lied spiegelt Cornelius' tiefsinnige, herzenston atmende Art vollendet wieder, wie trostreich klingen allein die drei letzten Takte der Hauptperiode mit den einfachen sechs Noten der linken Hand!*)

„Der Glückes Fülle mir verlieh'n und Hochgesang,
Nun auch in Schmerzen preis ich ihn mein Leben lang.
Mir sei ein sichres Himmelspfand, was ich verlor,
Mich führt der Schmerz mit starker Hand zu ihm empor.
Wenn ich in Wonnen bang beklagt den Flug der Zeit,
In Schmerzen hat mir hell getagt Unsterblichkeit."

Aus der Blüte des schmerzlos sanften Gedenkens ist jetzt die Frucht erwachsen — die Seele hat Läuterung erfahren durch die Trauer. Der Charakter des letzten Liedes (a-moll $^4/_4$) ist Kraft, ein feierlicher Ernst — die Nebeneinanderstellung der Molltonarten gemahnt an alten Kirchenstil, das Ganze macht den Eindruck von Chorklang. Das Lied**) ist durchkomponirt, eigenartig der Halbschluß in a-moll; ich empfinde das ganze Stück als in C-dur.

Wenn wir bei diesem Opus etwas länger verweilten, so geschah dies, weil es trotz seiner großen Schönheiten ebenfalls keine Beachtung gefunden hat. Freilich können die Feinheiten nur verstanden werden, wenn man nicht sechs einzelne Lieder, sondern den Cyklus sich bedingender Gesänge ins Auge faßt; ein einzelnes Lied gelingt dem begabten Musiker, aber in einer Reihe sich ergänzender Seelengemälde den jedesmaligen Ton zu treffen, den feinen Abstufungen gerecht zu werden — das gelingt nur dem Meister.

Op. 4. Der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte-Begleitung gedichtet und komponirt von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

„In Lust und Schmerzen, in Kampf und Ruh'
Steht eins fest im Herzen, und das bist Du!
Das sind Deine Augen, das ist Dein Mund,
Das ist Deiner Seele tiefinnerster Grund,
Das ist Deine Liebe, sie winkt mir zu.

Gott, der die Welten im Herzen trägt,
Hat mir ins Herz Deine Liebe gelegt;
Gott hielt die Welt eines Heilands wert,
Er hat auch mir deine Liebe beschеert,
Und ob die Welt uns zu trennen meint,
Wir sind in Gott trennung vereint."

As-dur $^3/_4$. Wie viele der Cornelius'schen Gedichte hat gerade dieses, obwohl vom Dichter selbst in Musik gesetzt, fremde Kompositionen hervorgerufen.

*) Siehe Notenbeispiel I.

**) Auf dem e (Musterblättchen) soll, wie in dem mir vorliegenden Exemplar, das C benutzte, von seiner Hand vorgezeichnet ist, eine Fermate stehen.

fragen wir nach der Ursache, so werden wir sagen müssen, daß die betreffenden Musiker mit dem Gewand, in das Cornelius selbst den Text gekleidet hatte, nicht einverstanden waren und den Versuch machten, ihm selbst ein anderes anzulegen. Wir müssen eingestehen, was die Komposition der ersten Strophe betrifft, gleichfalls im ersten Falle uns zu befinden. Es mangelt zwar diesem Teil nicht an Leidenschaft; der konsequente Baß interessiert; auch die einfache Begleitungsschablone soll uns so wenig stören, wie die hart klingenden Sekunden zwischen Sopran und Baß (Takt 13)* — aber trotzdem hat man von diesem Teil den Eindruck, daß er mehr effektvoll als von jener C. charakterisierenden Texte sei und daß er seinen Erfolg mehr wirkungsvollen technischen Äußerlichkeiten (wie das wohlklingende hohe as auf „Kampf") als seinem inneren Werte verdankt. Der Mittelsatz hingegen ist den beiden andern Nummern des Opus völlig ebenbürtig, sehr sinnvoll das F-dur bei „Gott hielt die Welt eines Heilands wert" und die den ganzen Mittelsatz tragende Begleitungsfigur wird geschickt zur Umspielung und zu überleitenden Orgelpunktstellen (auf a und g) verwendet. Diesem Teil folgt eine genaue Wiederholung der ersten Strophe bis zu dem genannten as, und schließt das Lied mit wiederholtem: „im Kampf und Ruh" ab.

„Komm' wir wandeln zusammen im Mondschein" (Des-dur $^3/_4$) zählt zu den schönsten Blüten Cornelius'scher Lyrik. Um die vier Takte fest gehaltene Dominante bewegen sich zwei Stimmen mit einer kleinen Imitation; im fünften Takte setzt die Singstimme abwärts steigend ein, während die Begleitung weiter aufsteigt, ein zart klingender Kontrapunkt. Im neunten Takte, wo der Text aus dem kontemplativen: „so zaubrisch glänzt jedes Blatt" zum subjektiven „vielleicht steht auf einem geschrieben, wie lieb mein Herz Dich hat" übergeht, finden wir unmittelbar die Tonart der großen Oberterz (F-dur), kommen dann durch f-moll Sextakkord und as-Dominantseptakk. nach des-dur zurück, es wiederholt sich die Strophe, dem adäquaten Texte völlig entsprechend, beim Eintritte der Rückkehr wird das „Komm wir wandeln" der Singstimme gesenkert, nach kurzer Erinnerung an die Einleitung berühren wir flüchtig die Tonart der großen Unterterz (A-dur), welche Modulation entsprechend den Textworten wie ein plötzlich hereinfallender heller Mondstrahl wirkt, kehren dann nach des-dur zurück, während die Begleitung fortwährend ihr „Komm" ruft, in den wiederholten Takten der Einteilung beteiligt sich die Singstimme an der Imitation und mit dem Akkordwechsel Des-dur — Bb-dur, einer Anspielung auf das oben berührte A-dur, schließt das Stück.

Von großer Einfachheit der Mittel ist das dritte Lied des Opus „Möcht' im Walde mit Dir gehn, denn der Wald ist so verschwiegen." Außer der Haupttonart g-moll wird nur die Parallele B-dur und vorübergehend G-dur und a-moll berührt. Das Stück erhält hierdurch die textlich erforderte Gleichartigkeit der Stimmung, auch ist nichts von Detailmalerei vorhanden; wir haben ein abgeschlossenes Stimmungsbild und singen mit dem Dichter weiter in Gedanken: „Wie's im Wald verschwiegen weht".

*) Siehe Notenbeispiel II.

Op. 5. Sechs Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das Heft ist ein Sammelheft. Zusammenhang haben die Lieder nicht; das erste ausgenommen sind Texte fremder Dichter (Hebbel, Platen, Droste-Hülshoff, Hölty) komponirt. Die Perle darunter ist ohne Zweifel das zweite Lied „auf ein schlummerndes Kind"; wer an einem kleinen Stück einen tiefen Einblick in Cornelius' Wesen thun will, der nehme dies Lied vor.

In Nr. 1 „Botschaft" (h-moll $^6/_8$) begegnet uns die Form des Kanons. Cornelius hatte hiefür eine besondere Vorliebe und wußte sie auch völlig ungezwungen zu gestalten. Das Klavier folgt einen halben Takt hinter der Singstimme im Einklang. Dem Einsatz geht eine 10taktige Einleitung voraus, welche später dann auch die erste Strophe von der zweiten scheidet und frei bearbeitet zum Abschluß dient. Der festgehaltene Mendelssohn'sche $^6/_8$ Takt-Rhythmus wirkt auch hier bald ermüdend. Cornelius hat überhaupt seine Gefühle für den Rheinstrand an anderer Stelle weit glücklicher geäußert. Immerhin hübsch und sinnvoll klingen die Eintritte von H-dur; etwas Besonderes sagt das Lied nicht.

Sein Nachfolger entschädigt uns reichlich. Die Rührung über das Lächeln eines schlummernden Kindes, das noch nichts weiß von der Erde Lust und Leid, hat Hebbel in Verse gekleidet, die dem Kinderfreunde C., dem Schöpfer der Weihnachtslieder, wie aus der Seele gedichtet sein mußten. Er hat denn auch die rechten Töne dafür gefunden. Herzenstöne, die in uns die Erinnerung wachrufen an Mutterliebe, an heilige Scheu vor dem Göttlichen der Kinderseele, das dies Lächeln wiederspielt. Das Lied blickt uns an wie eines jener himmlischen kleinen Johannisgesichter, die uns Rafael als Symbol unvergänglicher Unschuld und Glückseligkeit geschenkt hat. Von dem Musiker C. ist das Lied (Es-dur $^6/_8$), wie gesagt, eines der besten Zeugnisse. Gleiche Selbständigkeit haben Singstimme und Begleitung und vereinigen sich doch zu klangvollem Ganzen. Einem ausgesprochenen Es-dur Satz folgt freie Modulation in fremde Tonarten; wir machen einen kurzen Halt in A-dur, kommen dann unvermerkt in Es-moll an, alles klingt so ungezwungen, so einfach, dabei doch wieder die große Klarheit und ungemeine Originalität! Wer kennt das Lied?

Einen ganz anderen Vorwurf hatte Hebbel im folgenden. „Auf eine Unbekannte". An die Begegnung mit einer Unbekannten, die unauslöschlichen Eindruck auf den Dichter machte, knüpft sich die Betrachtung:

„Das Leben hat geheimnisvolle Stunden,
Da thut selbstherrschend die Natur sich kund,
Da bluten wir und fühlen keine Wunden,
Da freun wir uns und freun uns ohne Grund.
Vielleicht wird dann zum flüchtigsten Vereine
Verwandtes dem Verwandten nah gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
Ist's Dein Empfinden, welches mich durchzückt."

Mit feierlichem Ernst ist der Komponist an seine Aufgabe gegangen; dem Lied liegt eine gewisse metaphysische Stimmung zu Grunde. Wie durch

Paramenklänge, die durch eine derbe Septime in die Dominante auslaufen, eine gemahnt, beginnt die Singstimme über abtreibendem Kontrabaß, möchte ich sagen, ihre Erzählung. Das Orchester würde in diesem Stücke überhaupt ganz andere Dienste leisten als die Klavierbegleitung.) Der Interpret wird mit der richtigen Steigerung bis — so reizt auch seine Form dich in die Gruft: das Seinige thun müssen. Die harmonischen Wendungen gemahnen an die gleichzeitige Kompositionen des Lied. Die Erzählung selbst wird nur getragen von diesen feierlichen Harmonien, über denen sich die Singstimme frei bewegt. In dieser Homophonie steht in lebhaftem Kontraste die beginnende kontrapunktische Begleitung, charakterisiert durch Vorhalte und Wechselnoten, wie rascher rollendes Blut sich steigernd, ein Bild der von der Erinnerung fortgerissenen Persönlichkeit. Die Personen treten uns zurück, dieser pp-Einsatz ih-Quintett-ff) wirkt erschütternd. Eine Erinnerung an den Anfang in den nächsten fünf Takten wird bald verlassen und schließt das Lied verklärter mit den angeführten Worten. In der Bewegung der Begleitung und Wiederaufnahme der langen Akkorde am Schlusse, wie anders würden die Instrumente sprechen — so beim Eintritt des Liedes die Harfe ꝛc. — Das Gefühl der unterbrechenden Mittel läßt sich nicht unterdrücken, es scheint dem Liede etwas aufgebürdet, was es nicht tragen kann.

Wieder ein ander Bild weit die Öde vom Platen auf. Die Komposition tritt auf in konsequentem Rhythmus, hier gerechtfertigt durch das Gedicht. Die Taktform ist sehr viel behandelt, überhaupt nur durch die Nüchterne bei brennende Strenge erkennbar. Der Kontrast zwischen es-moll und h-moll in der modulierenden Mittelpartie wird sehr fortgemalt, im übrigen verleugnet die Musik nicht die konsonische kühle Glätte, die vom Gedicht ausgeht; erst der Eintritt von Gisa macht uns warm und benimmt der Sache den konventionellen Anstrich, der zum Platens Ausdruck, aber durchaus nicht der Situation innewohnt.

Der Poesie hört in den Lüften schneidenden Klagetön, wie er ihn die letztvergangenen Jahre nicht gehört. Der Gisa antwortet ihm auf seine Frage:

Eine Mutter am Sarge sieht,
Die weint ihr einziges Söhnlein.

Das diesen Gedanken behandelnde Gedicht von A. Droste Hülshoff hat C. wirkungsvoll komponiert *), es-moll, es führt für den Klagelon der Mutter ein schmerzlich klagendes Motiv ein. Wie sind sein Wagner ganz andere Accente gewohnt, so daß unseren modernen Ohren das Motiv zum Ausdruck des Mutterschmerzes, der wehklagender ist als der Gesang der sterbenden Kundrysil oder der verwaisten Braut nicht mehr schneidend genug erscheint.*) Die Worte sind durchdrungen durch ein an Bach gemahnendes Motiv, das durch seine konsonante abtreibende Bewegung, während der Ton der Obersimme festgehalten wird, gleichsam den Gipfel zu symbolisieren scheint, unter dem die nimmer rastende Zeit in feierlich gleichmäßigem Strome dahinfließt. Ganz außerordentlich stimmungsvoll ist die Antwort des Gisa mit der treffenden Singstimme und trostlos einfachen Kadenz.**)

*) Zweite Gesangsscene III.
**) Zweite Gesangsscene IV.

Den Schluß des Heftes bildet die Komposition des bekannten Hölty'schen Gedichts „Ihr Freunde, hänget, wenn ich gestorben bin“ (D-dur $^{2}/_{4}$). Der Text ist frei deklamirend behandelt, die Idee der Harfe gab die Begleitung, die sich dem Charakter dieses Instruments gemäß rein akkordlich verhält; die Stelle: „oft tönen im Abendgold“ u. s. w. hat Cornelius auf einen Einfall gebracht, der von um so größerem Interesse ist, weil er Richard Wagner, der das Lied zur Zeit der Meistersinger-Konzeption in Wien kennen lernte, so wohl gefiel, daß Beckmesser's Laute ihr Teil daran abbekam. Es werden nämlich wie stimmend sämtliche Saiten vorher gegriffen, wodurch der Akkord e a d g b e leere Saiten der Guitarre entsteht.)

Op. 6. An Susanne Cornelius. Drei zweistimmige Lieder für Sopran und Bariton mit Begleitung des Pianoforte von Peter Cornelius. Mainz, Schott.

Das Opus verdankt seine Entstehung der künstlerischen Anregung, die C. in Weimar vom Künstlerpaar Wilde empfing, mit dem er, wie wir wissen, enge befreundet war.

Nr. 1 „Liebesprobe“ von Hebbel (E-dur $^{2}/_{4}$) rät dem Mädchen, bevor sie ihr Herz dem Jüngling schenkt, ihn eine Lilie pflücken zu lassen. Wird er dies so zart vollbringen, daß er keinen im Kelche liegenden Tautropfen dabei vergeßt, so wird er auch sorgen, daß ihrem Auge keine Thränen entrinnen. Das Lied ist süß melodisch, durchaus einfach. Im 11. Takte, bei den Worten „um ihn zu beglücken“ findet sich eine textentsprechende Modulation nach G-dur, es beginnt eine Art Mittelsatz, aber weldem g später as als liegende Stimmen schweben; bei „sei der Bund geschlossen“ erhalten wir eine zweifache Bekräftigung — eine feierliche als Folge vorangegangener Reflexion, die sich im Wechsel Unterdominante — Tonika dokumentirt und gleich darauf die liebeandeutende, die die nach E-dur zurückleitende Modulation Des-dur — A-dur offenbart. Harmonisch interessant ist der Text „daß die Thränen“ hervorlegt; das Wort „Thräne“ erhält schmerzlichen Accent, besonders beim zweiten Mal, wo aber gis eis h eine vorgehaltenes c fühn eintritt.**) Solch musikalisches Salz findet sich bei C. häufig, gleich im folgenden Takt steht der Akkord als c e g, den wir mit Hauptmann in das übergreifende Mollsystem verweisen, in der selten angewandten Grundlage.

Mit treffender Charakteristik ist das folgende Gedicht von Hebbel „Der beste Liebesbrief“ komponirt (E-dur $^{4}/_{4}$). Der schelmische Kobold, der hier ein Rezept zur Verfassung von Liebesepisteln erteilt, tanzt gleich in den sieben Takten der Einleitung, schlägt hier einige Purzelbäume durch verwandte Tonarten und singt dann: „Hat sie dies angethan, im Vorüberschweben“ (das Schweben erscheint sinnfällig durch wiederholte Ligaturen dargestellt; während dann die beiden Stimmen unisono den Rat erteilen: „so betrete rasch die Bahn“ lacht uns aus der Begleitung der Schalk wieder mit vollem Gesichte

*) Siehe Notenbeispiel V.

**) Siehe Notenbeispiel VI.

an. „Wache dir den Schmetterling“ u. s. f. rät er nun weiter, wobei die Stimmen kanonisch fortgemahnt spielen; den Zweck dieser Maßregel erfahren wir wieder ernsthaft unisono, während die Begleitung schäkert: „Laß das Blatt dann ohne Scheu in die Lüfte schnellen“. Nun wird der Schelm immer dreister: „In der Amor hold und treu, wird's der Wind“ — hier haben die Singstimmen die schelmische Figur aufgenommen — Fermate — wir erwarten wohl „verweben“, aber es erfolgt doch „bestellen“ und mit einem letzten Purzelbaume in der Schalk zur Thüre hinaus. Die ungemein reizvolle Auffassung, die Cornelius diesem Gedicht zu teil werden ließ, erweckt das Gefühl, daß es nur eine Art gab das Gedicht zu komponiren, nämlich die vorliegende. Für die keiner andern Kunst eigene Fähigkeit der Musik, zwei verschiedene Gefühle zu gleicher Zeit darzustellen und dadurch doch ein harmonisches Ganzes zu erzielen, und die angeführten Unisono-Stellen der Singstimmen mit dem Gebahren der Begleitung ein weiteres Beispiel. (cf. Barbier I. Sc. 1.)

Anlaß zu ästhetischer Betrachtung gibt in hohem Grade auch die dritte Nummer des Heftes: „Ein Wort von der Liebe“; hier zeigt sich mit frappanter Deutlichkeit, wie die Form einzig aus dem Inhalt herauswuchs; hat sich C. an anderen Orten deutlich gegen die formelle Ästhetik erklärt, so zeigt ihn das vorliegende Stück als Inhaltsästhetiker vom reinsten Wasser, insofern die Reflexion, die bei der Schöpfung jedes Kunstwerks mitthätig ist, ihren Ursprung in des Komponisten Anti-Herbart-Zimmermann-Hanslick'schen Prinzipien hatte.

Das ewig junge „Ich bin Dein, Du bist mein“ Werners von Tegernsee liegt der Komposition (E-dur $^{3}/_{4}$) zu Grunde. Nach sechstaktiger zarter Einleitung beginnt der Bariton eine edel geschwungene Melodie*), die die Tonart nicht verläßt und den Text des Liedes völlig aufbraucht. Dann erscheinen wieder die sechs Takte der Einleitung, der Bariton beginnt von Neuem — aber auf dem zweiten Viertel setzt die Sopranstimme ein und singt, während der Bariton seine erste Melodie völlig wiederholt, die gleichen Noten im Kanon nach. Dieser Kanon ist streng in der Oktave und wird die erst vorgetragene Melodie nur um eine Note verändert, nämlich im 8. Takt vor dem Schluß fis statt a wegen der Nachahmung im Sopran. Die Begleitung ist unter dem Kanon durch Wechselnoten reizvoller gemacht. Zum Schlusse ertönen wieder die ersten Takte der Einleitung, während die bisher getrennten Singstimmen zuletzt das „ewig“ zusammen gedehnt wiederholen.

Der Junglinq hat der Geliebten vorgesungen: „Ich bin Dein, Du bist mein“ und sie ließ ihm jedes Wort am Munde ab, um ihn mit gleicher Innigkeit zu versichern — das mußte ein Kanon werden; und wie zufällig klingt dieser Kanon!

Als Op. 7 erschien das Terzett (Marjana, Bostana, Cadi, Akt II, Sc. 1) aus dem Barbier von Bagdad; es wird deshalb im Zusammenhang mit der ganzen Oper, die ohne Opuszahl erschienen ist, besprochen werden.

*) Siehe Notenbeispiel VII.

Op. 8. Meiner lieben Schwester Frau Elisabeth Schily. Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Text und Musik von Peter Cornelius. Leipzig. Fritzsch.

Der Barbier von Bagdad ist deswegen Cornelius' vollendetstes Werk, weil in ihm die zwei Hauptmomente von Peters Individualität, die tiefe lyrische Innigkeit und der Humor ihren künstlerischen Ausdruck gefunden haben. Cornelius' religiöse Werke verdanken ihren Ursprung und ihre stellenweise gewaltige Kraft einer andern Seite seines Charakters, seiner echten, unerschütterlichen Gläubigkeit. Noch einen hervorstechenden Zug gewahren wir in des Künstlers Natur, seine durchs ganze Leben erhaltene wunderbare Kindlichkeit: ihr entstammen die Weihnachtslieder.

Sechzehn Jahre hatten sie im Pult geschlummert. Barbier und Cid waren komponirt, aufgeführt und vergessen, als diese sechs kleinen Stücke zum Leben erweckt und der Öffentlichkeit übergeben wurden. Und — o Wunder — sie wurden bekannt und in gewissem Sinne populär; das einzige Werk Peters, dem zu des Schöpfers Lebzeiten ein günstigeres Schicksal widerfuhr. Die große Einfachheit der verwandten Mittel und das Praktische der Idee mögen die Veranlassung dazu gewesen sein.

Die Dichtung erzählt uns vier Momente aus der Geschichte Jesu: die Hirten auf dem Felde, die Anbetung der Könige, die Freude Simeons, dem es noch vergönnt war, den Herrn zu schauen, und Christus als Kinderfreund. Ein Lied ist als Einleitung vorangesetzt, voll fröhlicher Weihnachtsabendstimmung, eines beschließt den Cyklus, das Christkind dankbar feiernd.

Der musikalische Teil mit seiner Anspruchslosigkeit, unter der sich nur eine desto größere Gemütstiefe verbirgt, bedarf wohl keiner längeren Besprechung. Das Lied „Christbaum" ist ein einfaches Strophenlied in G-dur ($^6/_8$) mit Mittelsatz in e-moll. In Nr. 2 erfand der Komponist drei Ausdrucksweisen zur Charakterisirung des allgemeinen lokalen Hintergrundes (ein ländliches Hornmotiv), des Erzählers (Behandlung wie recitativisch) und des Engels (Wechsel der Tonart). Im folgenden „die Könige" wird die Klavierbegleitung durch den Choral vom Morgenstern gebildet, eine Idee, die, wie wir wissen, Liszt dem Komponisten gegeben hatte*), während die Singstimme die meisterliche melodische Führung in einem Falle verrät, wo die Begleitung eigentlich schon Alles vorwegnahm. Am wenigsten will mir „Simeon" gefallen, da ich eine Stelle vermisse, welche die nachschlagende Achtel resp. Sechszehntelbewegung unterbräche. Von ungemeiner Feinheit ist Nr. 5, dessen beide Strophen sich in je eine gehaltene und figurirte Hälfte gliedern. Die ersten Akkorde der Begleitung zeigen sich als Verkleinerung des Folgenden. Im sechsten Liede „Christkind" thut sich mit der Modulation nach E-dur ein erinnernder Blick auf („wo Christkind in der Krippe lag —"); diesem Ausdrucksmittel werden wir noch öfter begegnen.

*) Siehe Notenbeispiel VIII.

Op. 9. Meinem Freunde Carl Riedel. Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen komp. von Peter Cornelius. Leipzig. Fritzsch.

[Wo nicht anders angegeben, sind alle folgenden Werke bei Fritzsch verlegt.]

Das Opus erschien in drei Heften. Das erste enthält die Komposition des geistlichen Liedes „Ach wie nichtig" von M. Frank, das zweite eine Komposition einer Cornelius'schen Dichtung und von Luthers: „Mitten wir im Leben sind", sowie eine Dichtung, welche dem Variationenthema aus Schuberts d-moll-Quartett (op. posth.) unterlegt ist, das dritte die Komposition der Episode „Von dem Dome" aus Schillers Glocke. Die Stücke zählen zum Hervorragendsten, was die Männerchorliteratur aufzuweisen hat; sie stellen an Sänger und Dirigenten große Anforderungen, und können deshalb nur von sehr guten Kräften interpretirt werden, für Vereine, in denen die üblichen Bänkelsängereien unserer „beliebten" Männerchorkomponisten kultivirt werden, ist das Werk nicht geschrieben.

Von Cornelius' kontrapunktischer Technik ist Nr. 1 ein schlagender Beleg; dabei ist die Arbeit lediglich Mittel zum Zweck, der Tiefe des Gehalts nach konnte Bach*) diese Choralbearbeitung geschrieben haben.

Die Idee, die Tenorstimmen mit Altstimmen zu mischen, ergab sich bei einer Aufführung im Riedel'schen Vereine zu Leipzig.**)

Der zweite Baß (wir halten uns an die Vorschrift der drei Bässe) beginnt im $^{4}_{4}$ Takt den Vortrag der Choralmelodie, die Taktart wird bei „wie ein Strom beginnt zu rinnen" verlassen und geht in gleichmäßig fließenden $^{6}_{4}$ Takt über. Die vier anderen Stimmen stehen der Stimme des Schicksals gegenüber, sie rufen ihr „Ach wie flüchtig" zuerst gemeinsam dazwischen, dann nur die drei Oberstimmen solo, beantwortet vom Halbchor der dritten Bässe, dann die letzteren wieder zusammen. Das wäre die erste „Bearbeitung". Der zweite Baß beginnt nun rhythmisch verändert; diese ganze zweite Gruppe verläuft im $^{4}_{4}$ Takt und wird vom ersten und dritten Baß begleitet; der Baßgruppe steht die der drei oberen Stimmen gegenüber, indem Alt und Tenor I den cantus firmus bringen, die beiden andern darunter hinwegfließen, wie die entweichende Schönheit alles Irdischen; hier haben wir wieder die Wendung zum $^{4}_{4}$ Takt; die rhythmischen Ausdrucksmittel, hervorgehend aus dem Geist der Worte, nehmen mehr noch als die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte dem genialen Stück die der Gattung anhaftende Einförmigkeit. Der gebrauchte Vergleich***) mit einem Totentanze, zu dem immer wieder neue Teilnehmer mit dem Rufe „Ach wie flüchtig" hinzukommen, liegt wirklich nahe. In der vierten Strophe liegt der Kantus wieder frei behandelt im 2. Baß; wir haben ihn bis jetzt viermal gehört, die höchst eigenartige Berührung von E-dur

*) cf. J. S. Bach, Kirchencantaten Bd. III (Ausg. d. Bachgesellsch., fünfter Jahrgang, erste Lieferung) Nr. 26.

**) „Auch alle Mitsingenden mit Alt, die sich in der Aufführung so gut bewährt haben, sollten als Normalregel eben ausgeübt in der Praktikur gebraucht werden." Br. an Riedel II. X. 1870.

***) Der Verfasser.

macht im Folgenden den Eindruck wie Erinnerung einer vergangenen Welt; ist die thematische Linie vorerst noch beibehalten, trotz der Modulation, so beginnt mit der dreimaligen Wiederholung auf höherer Tonstufe (pag. 7 System 1) die Verwendung melodischer Einzelglieder; von den Solis durch Halbchor zum ff des Tutti steigert sich die nächste Partie (Orgelpunkt auf g) vom Eintritt der Achtel im ersten Baß mit vernichtender Kraft, zugleich auf die höchste Steigerung vorbereitend, nämlich die unveränderte Choralmelodie, die nun in ihrer majestätischen Einfachheit in der Oberstimme liegend von den andern kontrapunktisch getragen eine großartige Wirkung übt. (Die meisterhafte Angabe der Schattierungen zwischen Soli, Halbchor und Tutti geschah durch Riedel.*)

Bei flüchtiger Betrachtung des vorliegenden Opus könnte man Cornelius der Stilneuheit zeihen, so verschieden zeigen sich von Nr. 1 die folgenden Nr. 2 des zweiten, Nr. 3 des dritten Heftes. Aber eben nur bei flüchtiger Betrachtung. Sehen wir einmal näher zu!

Die Trauerstimmungen in den einzelnen Stücken sind verschiedenartiger Natur. Der Gedanke: „Alles muß fallen und vergehen" fällt in das gleiche Gebiet mit „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen"; eine gewaltige Stimme mahnt uns, an die Vergänglichkeit alles Irdischen, das der Menschheit anhaftende Los zu denken; der Chor ist in diesen beiden Fällen die Wala, die uns zuruft „Alles was ist, endet". In den beiden andern Liedern dagegen sind wir es, die sprechen:

„Nicht die Thräne kann es sagen,
Die da fällt auf deinen Sarg"

und

„Ach die Gattin ist's, die theure".

Daß diese subjektive Stimmung sich in anderen Tönen ausspricht, als die Verkündigung allgemein menschlichen Schicksals, ist wohl selbstverständlich. So erklärt sich eine „Stilverschiedenheit", die man gewöhnlich als Armutszeugnis aufzufassen beliebt, wie man allerdings bei vielen Kompositionen sagen kann: Das ist auf Bachs, das auf Schumanns, das auf Wagners Boden gewachsen. Man wird bei C. vergeblich nach solchem Ragout suchen; wo er sich anlehnt, schaut uns nicht die eine oder andere melodische Wendung, Harmonieverbindung hilfesuchend entgegen, weil man sie von ihrem richtigen Platze genommen hat, sondern der Geist des Meisters weht uns an, wir fühlen uns in der Empfindungssphäre, in die uns Bach, Schumann oder sonst ein Meister mit ihrer eigentümlichen Sprache tragen.

Auf den Tod eines Künstlers könnte Nr. 2 heißen (D-dur $^{3}/_{4}$). Musikalisch Besonderes wäre nicht zu erwähnen; die überreiche Modulation gibt harte Nüsse zu knacken. Nr. 3 ist teilweise mit 1 in der Stimmung identisch; als Beleg führe ich die Lapidarstelle „Heiliger Herre Gott" an. Wie großartig ist nicht der durch die Deklamation gebotene rhythmische Wechsel, das Sinnbild der in höchster Todesangst stürmisch zum Himmel rufenden Seele.

*) Brief an Riedel vom 11. Mai 71

In Nr. 1 ist das Schubert'sche Thema nach f-moll transponirt; der untergelegte Text atmet das milde Gefühl des Trostes durch erlösenden Tod. Peters Vorliebe für Schubert hat sich nicht vereinzelt dokumentirt (cf. Op. 17).*

Die Schlußnummer des Opus beginnt mit dem Glockengeläute der vier Stimmen in einfachem, einem Trauermarsch ähnlichem Satze (b-moll $^4/_4$), der mit Halbschluß auf der Dominante endet; nach dieser Einleitung wird die Andeutung der Traueglocken den drei Unterstimmen (B-dur) überlassen, während der erste Tenor darüber frei deklamirt: „Ach die Gattin ist's". In einem gesteigerten Mittelsatz bemächtigen sich auch die anderen Stimmen dieses Wehrufes; nach Rückleitung zum B-dur-Satz schließt der Chor stimmungsvoll ab.

Op. 10. „Beethoven-Lied" für gemischten Chor gedichtet und komponirt von Peter Cornelius.

Beethovens hundertjähriger Geburtstag 1870 wurde allenthalben mächtig gefeiert; es entstanden eine Anzahl Festspiele, Festkompositionen, Beethovenhymnen u. s. w. Auch C. beteiligte sich. Sein Werk geht weit über die Gattung gewöhnlicher Gelegenheitskompositionen hinaus und zählt wohl zu den innigsten seines Schöpfers. Mit höchster poetischer Kraft gibt der Dichter ein Bekenntnis seiner Verehrung für den Meister und es kann wohl der ethische Gehalt von Beethovens Natur nicht treffender ausgesprochen werden als mit den Worten: „Kampf um Licht in ewigem Krieg, Lieb' und Freiheit Dein Sieg! — Schönheitsmacht aus göttlichem Drang, das war unseres Beethovens Sang." Es war eine äußerst glückliche Idee C.'s, dieser Stelle der Dichtung das Eroica-Thema zu unterlegen resp. umgekehrt.**) Der Eintritt des Thema's wirkt gewaltig. Dazu war das Lied mit Deutschlands Siegen von 1870 in glückliche Verbindung gebracht, indem die erste Strophe als vor hundert Jahren Beethovens Schaffen als den Keim zu den jetzt nach hundert Jahren vollbrachten Thaten preist, während in der dritten Strophe als von heute in hundert Jahren das Bestehen der von Beethoven so gewaltig ersehnten Zeit des Lichtes und der Freiheit prophezeit wird.

Musikalisch betrachtet haben wir eine Strophe, die im 3-Takte die Dominante der Hauptton-art Es-dur, also B-dur berührt, dann auf regelmäßigstem Wege nach C-dur gelangt, dann von A-dur aus einen Halbschluß von G-moll erreicht, hinter welchem der Einsatz des Eroica-Themas im Basse allein erfolgt, während zuerst Sopran und Alt, dann der geteilte Tenor hinzutreten; nun übernimmt auch der Sopran das Thema. Weitgehende Modulation gibt zu zweimaliger von C. sehr geliebter, heute schon etwas abgeblaßter Quartsextakkordanwendung Anlaß, worauf das Stück kräftig abschließt. Die ganze letzte Partie vom genannten Einsatz an ist von großer Klangfülle. Die Strophe wird mit entsprechenden Änderungen (so das wirkungsvolle unisono im dritten Takt) wiederholt, der dritte Anfang berührt textentsprechend die Unterdominante As-dur, im 8. Takte beginnt architektonischer Aufbau mit freien Einsätzen

*) „Denn irgendwo, in ihr Text und Weise zugleich und nur aus einem musikalischen Grundgedanken entwickelt." Brief an Riedel vom 5. Dez. 1870.

**) Siehe Notenbeispiel IX.

(„da bauen sie den Wunderbau"). Leider wird in der Einleitung auf die den drei Strophen gemeinsame Partie des Eroikathemas die Tonart Es-dur bereits berührt, was hier nach meinem Gefühle die Wirkung des Eintritts sehr beeinträchtigt. Mit dem Schlusse der beiden vorausgehenden Strophen endet das Stück.

Einen Hauptbestandteil der rein musikalischen Wirkung machen die einfachen harmonischen Verhältnisse in diesem Werke aus, bestehend in häufiger Anwendung von reinen Dreiklängen und deren Umkehrungen. Das akkordliche Beharren wirkt besonders beim letzten Einsatze des Themas unter dem vollen Es-dur Akkord, wobei eben nur zu bedauern ist, daß die tonartliche Wirkung durch die bezeichnete Vorausnahme eine Abschwächung erlitten hat.

Op. 11. Dem Riedel'schen Verein in Leipzig gewidmet. Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen komponirt von Peter Cornelius.

Mit dem vorliegenden wie folgenden Werke griff Cornelius nach Ausdrucksweisen, die er in der Jugend fleißig geübt, im Barbier und Cid erfolgreich angewendet hatte, auf die erhöhte Mehrstimmigkeit. Polyphonie ist ja genau genommen überall die Grundlage seiner Kompositionen; wir sehen in den Liedern für eine Stimme mit Begleitung letztere selbständig von der ersteren und oft noch in für sich verfolgbaren Stimmen gegliedert. Hier haben wir's mit ausgeführtem sechs- und achtstimmigen a capella Satz zu thun, Stücken, die schon der anspruchsvolleren Mittel halber breiter und umfangreicher angelegt sein müssen. In die heutzutage häufig wahrnehmbare Verirrung, für ein Stück von wenig Takten den ganzen Apparat, der etwa im Laufe eines Abends in einem großen Tonwerke zur Verwendung kommt, loszulassen, ist C. mit seinem feinfühligen ästhetischen Sinn niemals verfallen.

Heine's „der Tod, das ist die kühle Nacht" achtstimmig (g-moll $^{6}/_{4}$) komponirt, begegnet uns zuerst. Gleich die Teilung zu Anfang in zwei Chöre ist sehr wirkungsvoll.*) Der erste bringt das „der Tod ꝛc." rhythmisch accentuirt mit schneidender Betonung des Wortes „Tod" in G-moll; ihm antwortet der zweite Chor in gleichmäßigen Vierteln in feierlich ernstem, choralmäßigen Ton mit Berührung von Es-dur. Es wiederholt sich derselbe Vorgang, die erste Gruppe wendet sich nach h-moll, es antwortet die zweite mit Berührung von G-dur. Nun vereinigen sich beide, wobei jedoch im ersten Takte die Teilung durch rhythmische Verschiedenheit noch angedeutet ist, in den Worten „Es dunkelt schon, mich schläfert". Von großer Wirkung ist die Aneinanderreihung von G-moll und f-moll im folgenden „Der Tag hat mich müde gemacht", worauf sich die Stimmen zu einfachem vierstimmigen Satze vereinigen und nach einer die Worte „es dunkelt schon" von Neuem illustrirenden Ausweichung in das Gebiet von e-moll eine ausgeprägte g-moll Kadenz erfolgt. Nach dieser ganzen, sich nur als Einleitung verhaltenden Gruppe bringt nach längerer Pause ein Solotenor die ganze zweite Strophe; unter seinem hohen ges setzt

*) Siehe Notenbeispiel X

der zweite Chor mit einem wunderſchönen Satze ein (das c des Tenors dürfte ſchwer zu treffen ſein), der nach acht Takten ſich nach B-dur wendet. Mit dem zehnten Takte beginnt eine Art thematiſcher Verarbeitung der erſten Noten der vom Solotenor vorgetragenen Melodie in völliger Freiheit, eigentlich nur durch Beibehaltung der auf dem dritten Viertel beginnenden Achtel und die unterlegte gleichlautende Deklamation kenntlich. Den Anfang machen vier Takte Männerchor, eine wirkungsvolle Abwechslung in der Klangfarbe, ſodann teilt ſich die beſchleunigte Bewegung dem ganzen Chore mit und es entſteht ein herrliches Gewoge von Stimmen; auf dem Dominantſeptakkord von h-moll und in den folgenden zwei Takten tritt etwas Ruhe ein, wohlthätig die allzu raſche rhythmiſche Abnutzung vermeidend, worauf die Bewegung erneut und verſtärkt losbricht und gleichſam die ausgebreiteten Äſte des Baumes verſinnbildlicht, während man in den dazwiſchen geſtreuten gehaltenen Noten das Überhängen angedeutet finden kann. Von Takt 61 an hören wir einen jener ſchönen Orgelpunkte, die ſich bei C. öfters finden, darüber große harmoniſche Feinheiten. Weniger befreunden kann ich mich mit Takt 70 und 77, während das folgende F-dur kurz vor dem G-dur Abſchluß eine ganz eigenartige Wirkung hervorbringt.

An zweiter Stelle ſteht „An den Sturmwind" von Rückert für zwei Chöre, achtſtimmig (C-dur $^{4}/_{4}$). Die Seele verlangt mit dem Sturmwind aus dem endlichen Haus in die Unendlichkeit hinaus zu ſtürmen:

„Führe mich hin, wo die wankende Welt
Rings in Verwüſtung und Trümmer zerfällt;
Über den Trümmern mit ſchauriger Luſt
Fühl' ich den Gott in der pochenden Bruſt."

Die Bitte an den „Mächtigen" wird ſtürmiſch geſtellt, indem eine vierſtimmige Gruppe der andern in freier Nachahmung nach einem Takte folgt; es mag Wunder nehmen, daß die Stimmen bei der Teilung in zwei Chöre hier doch ſo gruppirt ſind, daß Sopran und Tenor des zweiten, Alt und Baß des erſten den gleichen Stimmen im zweiten und erſten Chore gegenüberſtehen. Allein das hat ſeinen guten Grund. Werden nämlich bei der Aufſtellung der Sänger die Chöre auch räumlich getrennt, ſo wird es eine ſinngemäße Wirkung hervorbringen, die hochgradig erregte Anrufung des Sturmes gleichſam durcheinander und doch zu klangvollem Ganzen ſich vereinigend zu hören, wie denn auch die korreſpondirenden Stimmen jedes Chors unisono reſp. in Oktaven ſingen. Im 12. Takte wird die Nachahmung verlaſſen und ſtürmen die Chöre zuſammen auf einen Orgelpunkt c, der ſpäter auch wieder verwendet wird (cf. Takt 117 ff.). Nun beginnt der erſte tonmalend eine wogende Achtelbewegung (f-moll), im folgenden Takte ſetzt der zweite wie eine Poſaunenſtimme mit einem Gegenkantus in Halben und Viertel-Noten in Oktaven ein, wobei die Dehnung des Textes, den der erſte Chor raſch und aufgeregt gebracht hat, von großer Wirkung iſt; dieſe Gruppe endigt auf der Dominante von es-moll, in welcher Tonart ſich nun das Verhältnis umkehrt, alſo der zweite Chor die Achtelbewegung, der erſte den Gegengeſang übernimmt; natür-

lich iſt auch hier wieder keine einfache Transpoſition vorgenommen, ſondern frei verändert (man beachte das Herauswachſen des zweiten Chors über den erſten im Takt 64). Dieſe Gruppe endigt im Dominantſeptakkord von F-dur, auf welchem die Nachahmungen des Anfangs wieder einſetzen; zur Dominante von C-dur gelangen wir ebenfalls auf veränderten harmoniſchen Pfaden. Die folgende Schlußpartie gehört wohl zum effektvollſten, was je für Chor geſchrieben wurde. Es beginnt nämlich der zweite Chor die Achtelbewegung in c-moll, der erſte den Gegenkantus*); letzterer läßt jedoch bald das unisono fallen und ſteht in langgezogenen Harmonieen dem Wogen des zweiten gegenüber, vereinigt ſich darauf mit ihm und wird gleichfalls von der Bewegung ergriffen, ſo daß ein herrliches Hin- und Herrollen entſteht, bis der zweite Stürmer endlich unter ausgeſpanntem Fittich des erſteren zur Ruhe kommt. Auch hier muß ich auf die wirkſamen Taktwechſel hinweiſen.

Kanons ſind wir nun ſchon öfter begegnet; immer ergab die poetiſche Situation die muſikaliſche Ausdrucksform (cf. Op. 6, Barbier ꝛc.). Auch für das folgende Stück „Jugend, Rauſch und Liebe" von Rückert griff C. auf den Kanon. Hier ſoll das Haſchen der Stimmen die Flüchtigkeit verſinnbildlichen.

Die Kompoſition iſt ſechsſtimmig (2 Sopr., Alt, 2 Ten., Baß; B-dur $^6/_8$) und beginnt mit dem Vortrag der erſten Strophe durch die Frauenſtimmen. Die Melodie des Kanons**) liegt im erſten Soprane, wohlgeſchwungen und ohne ihre heimlichen Eigenſchaften zu verraten; trotzdem wächſt ſich aus ihr ein Kanon mit Einſätzen nach dem ganzen und nach dem halben Takte heraus. Sie endet mit Takt 12 (deſſen fünf letzte Viertel ſowie Takt 13 nur Anhang ſind), worauf die drei Männerſtimmen mit dem nicht unſchwierigen Einſatz B-dur auf D-dur eintreten. Die Melodie liegt im erſten Tenor und beginnt nun ein Kanon mit taktweiſer Nachahmung zwiſchen letzterer Stimme und dem gleich wieder mit den beiden anderen Frauenſtimmen einſetzenden erſten Sopran, der bis Takt 24 notengetreu fortgeführt iſt, aus dem vollen ſechsſtimmigen Satze ſich wirkungsvoll abhebend. Da ein längere Zeit ohne Unterbrechung geführter Kanon den Hörer ermüdet, ſchrieb C. nun eine längere freie Stelle und erhöhte den Kontraſt zum Vorhergehenden und Nachfolgenden dadurch, daß er die früher nachahmenden Stimmen teilweiſe in Oktaven ſetzte (Takt 30—34). Das Wort „Frühlingstage" gibt hiezu den poetiſchen Hintergrund. Mit Takt 39 beginnt die kanoniſche Führung wieder, diesmal im erſten Soprane, dem der erſte Tenor auf dem halben Takte ſtreng Note für Note folgt, welches Verfahren erſt mit Takt 60 ein Ende nimmt; auf das Feſthalten des ſechsſtimmigen Satzes könnte man hiebei wohl den einen oder andern Takt verzichten und würde die Wirkung durch geringere Dichtigkeit des Satzes (drei-, vier-, fünfſtimmige Stellen) nur erhöht werden. Das im Tempo ſtetig zu ſteigernde Stück ſchließt mit einem breiteren Dreivierteltakt wirkungsvoll ab.

*) Siehe Notenbeiſpiel XI.
**) Siehe Notenbeiſpiel XII.

Op. 12. Dem Magdeburger Männergesangverein und seinem Dirigenten Herrn Rebling. Drei Männerchöre von Peter Cornelius.

An erster Stelle begegnet uns ein „Der alte Soldat“ überschriebenes Gedicht:

Und wenn es einst dunkelt
Der Erde bin ich satt,
Im Abendrot funkelt
Eine mächtige Stadt;
Von den goldenen Türmen
Klinget ein Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Thor.“

Die Komposition (as-moll $^4_4$) hat die Dichtung so behandelt daß sie als Gedanke im Geiste des alten Kriegers von anfänglichem wie Getrümtsein zu immer größerer Plastik wächst, so daß wie bei der dritten Wiederholung mit dem Erwachen jugendlicher Kampfbegeisterung den Alten völlig von der Idee beherrscht sehen.

Die verwendeten musikalischen Mittel zeigen C.'s mit großem Können verbundene reiche Erfindungskraft, aber auch seine Eigentümlichkeiten zum Maßstabe leichter Ausführbarkeit, letzterer Umstand veranlaßte den Karlsruher Hofkapellm. Mottl zur Hinzufügung einer Orchesterbegleitung, welche den Sängern die Schwierigkeiten erleichtern soll. — Das Lied ist ein ausgesprochenes Strophenlied, die an jeder Wiederholung vorgenommenen steigernden Zuthaten geben den Beweis, wie diese, wie wohl alle der überlieferten Formen, eben doch immer noch neuer Durchbildung und äußerst ergiebiger Verwendung fähig sind. Der Chor tritt nennstimmig auf, sechs Tenöre und drei Bässe. Letztere bringen den ganzen Text mit einer durch ihre Wiederholungen der beiden ersten vierstimmigen Gedanken in anderer Tonart dem Ohre faßlich nahegelegten Weise. Hierauf wird diese Melodie vom zweiten, fünften und sechsten Tenor eine Quinte höher in es-moll aufgenommen, wozu der erste Tenor und dritte Baß einzeln und vereinigt in wirkungsvollen Kontrapunkten auftreten. Die abgeänderte Modulation führt uns in Ende dieser zweiten Gruppe nach as-moll zurück, in welcher Tonart zuerst Tenor I. III und IV sowie die drei Bässe den Kantus in Oktaven annehmen während die übrigen Tenöre mit harmonisch füllenden Triolen begleiten. Letztere Bewegung teilt sich nun den drei Bässen mit, hiezu teilen sich die Tenöre bald taktweise in den Kantus, bald bringen sie denselben vereinigt, bald nehmen sie an den Triolen teil. Der Schluß ist natürlich frei. Das Stück dürfte an poetischer Erfassung der Idee, an weiterndem Ausdruck, an besonders in der dritten Gruppe ausgezeichneter Fülle der Klangwirkung in der Literatur seines Gleichen suchen.

Nr. 2 ist ein Reiterlied fis-moll $^{6}/_{4}$:

„Wagen mußt du und flüchtig erbeuten!
Hinter uns schon durch die Nacht hör' ich's schreiten;
Schwing' auf mein Roß dich nur schnell
Und küß' noch im Flug' mich, wildschönes Kind.
Geschwind.
Denn der Tod ist ein rascher Gesell."

Die Flüchtigkeit dieser nächtlichen Episode, die uns das Gedicht wie lebendig vor die Augen zaubert, gab musikalisch wiederum zur kanonischen Anlage Anlaß. Die Stimmen sind in zwei Chöre geteilt, die sich anfangs blos nachahmend verhalten, bis zuletzt ein notengetreuer Kanon zwischen den beiden ersten Tenören eintritt (cf. Op. 11 Nr. 1). Der erste Chor beginnt mit einer geheimnisvoll lebendigen Weise, die im dritten Takt sich nach der Tonart der kleinen Unterterz a-moll wendet. Damit setzt im fünften Takte der zweite Chor mit genauer Nachahmung der vier Takte des ersten ein, so daß er also bei Takt 7 bei der weiteren kleinen Unterterz fis angekommen ist, er ergreift hier jedoch Fis-dur („Schwing' auf mein Roß dich schnell") und bringt eine schöne melodische Phrase, die nach zwei Takten die einen Ganzton höhere Tonart As-dur vorbereitet, auf der Dominante es setzt nun wieder der erste Chor ein, die drei vorhergegangenen neuen Takte des zweiten transponirt wiederholend, jedoch ohne weitere Fortführung, sondern mit Rückleitung auf c-moll durch den gebräuchlichen Akkord as c es fis, worauf die gewöhnliche Kadenz nach c-moll mit dem Septakkord von des an Stelle der Unterdominante erfolgt. Der zweite Chor hat in diese Partie nur kurze akkordliche Einsätze geworfen und bereitet in zwei Takten den Beginn des folgenden erwähnten Kanons zwischen den beiden ersten Tenören vor. In diesem lebensvollen Stück scheint mir die Stimmung glühendster Lebenslust wie des verbundenen Unheimlichen gleich vortrefflich wiedergegeben.

In seiner vaterländischen Begeisterung an das Beethovenlied erinnernd bildet das folgende Lied „der deutsche Schwur" ein Werk, welches aufzuführen jedes unserer patriotischen Feste Anlaß geben würde; es kann von einer kleinen musikalischen Gemeinde wiedergegeben werden. — Der Dichtung liegt der Eid der Männer auf dem Rütli zu Grunde. Die Dreiteilung desselben ist in der Weise festgehalten, daß jedesmal die zwei Verse Schillers den Schluß einer der drei Cornelius'schen Strophen bilden, eine eindringliche Mahnung an uns Deutsche, dem heiligen Schwure treu zu bleiben, der von Schillers Prophetenhand in unsere Brust geschrieben; er soll unsere Losung sein.

Die Komposition (Des-dur $^{4}/_{4}$) behandelt die beiden ersten Strophen gleich, nur der Schluß der zweiten Kadenzirt weniger breit; die dritte Strophe hält die Gliederung der beiden ersten fest, füllt die gegebene Form aber stimmentsprechend modulatorisch frei aus, so daß die Gleichheit und Verschiedenheit der Gedanken musikalisch zum Ausdruck kommt. Auch hier thun wir wieder einen Blick in C.'s modulatorische Technik, wenn wir vergleichen, wie er „transponirt". Dabei kommt die Steigerung durch die gewählte höhere Lage ebenso zum Ausdruck als das Unwandelbare, gleichsam in Stein Gehauene des

Schwures durch seine unveränderte Wiederholung in Des-dur; die im Drama gegebene Situation klingt ebenfalls durch, denn Schillers Worte werden zuerst von den Bässen mf dreistimmig gebracht und dann vom ganzen Chor f wiederholt.

Op. 15. Dem Gesangverein in Zittau und dessen Dirigenten Herrn Paul Fischer. Drei Psalmenlieder für gemischten vierstimmigen Chor zu Tonstücken von J. S. Bach gedichtet und dem Chorgesang dargeboten von Peter Cornelius.

Die Arbeit ist ebenso ein neuer Beweis für C.'s ernstes, tief religiöses Gemüt, als ein Zeugnis seiner Bewunderung für J. S. Bach. Drei der großartigsten Stücke der Klavierliteratur wurden durch diese Bearbeitung in das Gebiet des gemischten Chors versetzt und ihnen mit genialer Erkenntnis des geistigen Gehalts Texte unterlegt, aus denen man eigentlich auf das umgekehrte Verfahren schließen möchte, wie wenn Bach einmal im Besitze nicht pietistischer Gedichte congenialen Stoff musikalisch durchdrungen hätte.

Das erste Stück „Bußlied" hat zur Unterlage die Gedanken des 88. Psalms, mit beinahe wörtlicher Verwertung der Verse 2, 6, 7, 10, 15. Sie stehen im Gewande zweier Strophen unter der Sarabande der ersten französischen Suite*) in d-moll. Der Lage der Singstimmen halber ist eine Transposition nach a-moll, aus dem gleichen Grunde sind kleine Änderungen in den einzelnen Stimmen vorgenommen, so Takt 7, 8, 20, 23, 25 in der Oberstimme, teils um dieselbe nicht zu tief zu führen, teils um ihr keine unmelodischen Sprünge zuzumuten. Der Baß ist nach Erfordernis höher gelegt, die Mittelstimmen gemäß der bedingten engen oder weiten Harmonie verändert, der dreistimmige Klaviersatz überall zum vierstimmigen Chore ergänzt. Statt Vorder- und Nachsatz einzeln zu wiederholen, wird das Ganze zweimal als Strophenlied, wie erwähnt, gesungen.

Weitgehendere Änderungen erforderte das folgende: „An Babels Wasserflüssen". Die Sarabande der dritten englischen Suite**) ist weit mehr Klavierstück als die beiden andern Nummern. So mußten, um sie für Chor brauchbar zu machen, nicht nur andere Lage der Mittelstimmen, sondern an sieben Stellen völlige Änderungen der Oberstimme, die hänfig zu tief oder zu figuriert wurde, vorgenommen werden; der neue Sopran ist teils durch Heraufnahme des Tenors, teils frei gebildet; es wird selbst ein strenger Purist nichts dagegen einwenden können, denn die Abänderungen klingen vollkommen im Bach'schen Geiste. Der hinzugedichtete Text entstammt Psalm 137 und wird in zwei Strophen unterlegt; er ist von wunderbarer poetischer Kraft, originell in der energischen Schmerzensäußerung, aus deren Tiefe uns der Geist ungebrochener Stärke anweht.

Im F-dur mit den beiden trauerkündenden Vorgängern singt der letzte Gesang Bet- und Freude, nach angemerkter Vorschrift wird das Lied schlicht

*) Band 2, Ausgabe 20, II der Klavierwerke pag. 91.
**) ebd. pag. 36.

und großartig, wie Bach es hinſtellte, ohne weitere Vortragszeichen gelungen. Das vorgeſchriebene mf ſcheint mir beſſer in ein f verwandelt, weil ein wirkliches mf durch drei muſikaliſch völlig gleiche Strophen beibehalten, der Sache einen ſchwächlichen Charakter verleihen würde, der mit dem wahren Inhalt im ſchneidendſten Gegenſatze ſteht. Eine freie Bearbeitung des 122. Pſalms preiſt Jeruſalem; ſie wird dem zweiten Menuett der erſten Partita*) in B-dur unterlegt. Transpoſition war hier nicht notwendig, auch ſind die Noten, kleine Ergänzungen der Altſtimme ausgenommen, unverändert. Auch hier werden die Repetitionen des Originals wegelaſſen und iſt dafür das Ganze als Lied mit drei Strophen behandelt.

Op. 14. Hans v. Bronſart zugeeignet. Troſt in Thränen von Goethe für fünf Soloſtimmen mit Pianofortebegleitung von Peter Cornelius.

Die eigenartige Zuſammenſtellung der Stimmen (Bariton, Mezzoſopran, Tenor und zwei Bäſſe), die uns auch in der „Bätergruft" Op. 19 begegnet, ſcheint mir hier nicht gerade notwendig, vielmehr hätte die Wahl einer hohen Sopran- und einer Altſtimme die Feſſeln geſprengt, die ſich der Komponiſt dadurch aufgelegt hat. Die Kompoſition (G-dur $^{6}/_{4}$) iſt ſchwierig auszuführen; C. läßt ſich von ſeinem Trieb nach Modulation fortreißen und obwohl theoretiſch motivirt, machen die fortwährenden Tonartenwechſel hier nicht den Eindruck jener reizenden Unregelmäßigkeit wie z. B. im Barbier, ſondern den unwirkſamer Rubelosigkeit. Die Sänger würden demnach ohne Unterſtützung des Pianoforte ſchweren Stand haben, während andererſeits die Klangwirkung der durch das Klavier fortwährend verdoppelten vier Stimmen eben auch keine ſchöne genannt werden darf. Daß trotzdem das Stück ſeine Schönheiten hat, verſteht ſich ja bei C. von ſelbſt, man betrachte nur die Charakteriſtik der Freunde, „die lärmen und rauſchen, und nicht ahnen, was den Armſten quält", die Führung der Baritonſtimme in ihrer Vermiſchung mit den andern und dem wirkungsvollen Hervortreten, während die vier Stimmen pauſiren. Das Stück iſt ohne Andeutung einer Rückkehr im Sinne der Liedform völlig durchkomponirt.

Merkwürdigerweiſe hielt C. ſelbſt das Stück für kinderleicht und eines ſeiner beſten Werke.**)

Op. 15. An Bertha. Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Gedichtet und in Muſik geſetzt von Peter Cornelius.

Goethe betrachtete ſeine Dichtungen als Beichte. Freud' und Leid ſchrieb er ſich im Kunſtwerk „vom Halſe". Den Goethe'ſchen Stempel des Selbſterlebten tragen viele Cornelius'ſche Schöpfungen; unter allen aber wohl keine mehr als die vorliegende. Dieſe vier Lieder ſchrieb der Bräutigam an die

*) Ausg. d. Bachgeſellſch. Bd. III d. Klaviere pag. 54.

**) Brief an Riedel vom 30. Aug. 72.

Braut. Aber auch ein äußerliches Merkmal zeichnet das Opus aus; es ist leichtfaßlich für Jedermann.

Gleich beim ersten „Sei mein" (B-dur $^{3}/_{4}$) brauchen wir uns gar nicht weiter aufzuhalten; die ganze selige, fröhliche Stimmung, die uns aus dem innigen Ghasel spricht, lebt inemsbildend auch in der Musik. Die Schönheit liegt offen zu Tage.

In Nr. 2 „Wie lieb ich Dich hab'" (F-dur $^{6}/_{8}$) ist interessant, wie der Musiker das eine Mal die Strophe nach A-dur wendete, das andere Mal durch Umkehrung des Themas der Singstimme die nötige Veränderung gewann; die folgende Wendung nach Fis-dur und bis-moll klingt wohl etwas fremdartig,*) doch gibt uns auch hier die Dichtung Aufschluß. Vögel, Perlen, Rosen und Quellen können's nicht sagen, „wie lieb ich Dich hab".

Ja sängens die Sterne vom Himmel herab, (Fis-dur)
Sie könnten's nicht singen, wie lieb ich Dich hab" (bis-moll).

Die „fernen" Sterne in ihrem Unvermögen werden durch die fremde Tonart und seltene Negation (moll) ausgedrückt. — Ein Beispiel von Wirkung analoger Schönheit.

Nur wenn die Geliebte bei ihm ist, blühen die Blumen, singen die Vögel für den Dichter. Dieser Gedanke liegt dem „In der Ferne" (C-dur $^{3}/_{4}$) zu Grunde. Zwei völlig gleiche Strophen charakterisiren die volkstümliche Einfachheit des Liedes; in der dritten befinden wir uns plötzlich in der Tonart der großen Oberterz „die Stern' auf Himmelswegen" ꝛc. — also derselbe Fall wie im Vorhergehenden. Am Schlusse wird auf dies F-dur nochmals sinngemäß und musikalisch wirkungsvoll angespielt.

Die musikalische Erfindung von Nr. 4 scheint mir nicht auf der Höhe der andern Stücke des Heftes zu stehen. Desto ansprechender ist der Text:

Halb Dämmerschein, halb Kerzenlicht
Sich um Dein liebes Bildnis flicht; u. s. f.

Op. 16. Meiner Schwägerin Maria. Duette für Sopran und Baß mit Pianofortebegleitung von Peter Cornelius.

Auch hier finden wir den Komponisten auf harmlosen Pfaden wandeln; besonders die beiden ersten der vier Duette sind von der denkbarsten harmonischen und melodischen Einfachheit; letztere war einesteils textlich geboten, andererseits bemüht sich C. wirklich in seinen späteren Werken, seinem modulatorischen Hang nicht zu sehr nachzugeben.

Ein schlichtes anmutendes Gedicht von A. Becker „Heimatgedanken" ist durchkomponirt (F-dur $^{4}/_{4}$). Die Begleitung bringt ein im Hornsatz gehaltenes Motiv, das die Singstimmen aufnehmen; letztere bewegen sich überhaupt volkstümlich in Terzen und Sexten. Gegen die Mitte zu erfolgt auf natürlichstem Wege Berührung der Tonart der großen Oberterz (A-dur) ebenso einfach die Rückkehr nach F-dur mit zweitaktigem Orgelpunkt der Dominante. Sehr hübsch ist die Führung der Stimmen, während das Klavier hier seine eigenen Wege geht. Mit dem Hornsatze der Einleitung wird der Schluß bestritten.

*) Siehe Notenbeispiel XIII

Das folgende „Brennende Liebe" iſt zweiſtrophig komponirt. Das Pianoforte tritt faſt nur begleitend auf, auf jede pſychologiſche Erläuterung verzichtend. Es iſt nicht viel über das Stück zu ſagen; einem Sätzchen in A-dur $^3/_4$ folgt ein Mittelſatz mit der Sequenz D-dur, E-dur — zur weiteren Kadenz Fis-dur kommt es nicht, indem die Dominante Cis-dur gegen die von A-dur ausgewechſelt wird. Das Ergreifen von A-dur macht eigentlich die folgenden Takte des Klaviers unnötig, da aber den Singſtimmen etwas Luft gegönnt werden ſollte, wäre die Kadenz beſſer vermieden worden. Die zweite Strophe iſt genau wie die erſte (wenige Schlußnoten ausgenommen).

Weit mehr von der Eigenart ſeines Schöpfers verrät das dritte Duett „Lied aus Viola" von Shakeſpeare (D-dur $^3/_4$). Die ungezwungene Modulation mit dem ſcheinbaren Ziel F-dur in der Mitte, das kühne cis des Vorhalts im übernächſten Takt*) weiſen auf den uns gewohnten C. Die Begleitung zeichnet ſich durch ſchöne Bäſſe aus, mit denen teils durch Nachſchlagen die Bewegung erzielt iſt, teils der Modulation durch Konſequenz der abſteigenden Führung Berechtigung gegeben wird. Auch dieſe Nummer iſt zweiſtrophig.

Den Schluß des Heftes bildet Hoffmann von Fallerslebens bekanntes Lied „Scheiden". Die Kompoſition hält ſich im einfachſten Rahmen; die wehmütige volksliedartige Grundſtimmung wird mit Verzicht auf Detailmalerei wiedergegeben; nur in der auf dem Orgelpunkt h auftretenden frei kanoniſchen Führung iſt eine Anſpielung auf „Iſt alles nur ein Kommen und Gehn" gemacht. Dieſer mittleren Partie geht ein Satz in Es-dur voraus, welche Tonart mittels des beliebten Quartſextakkords auch wieder ergriffen wird. Auch hier ſind die Anfangstakte zur Schlußbildung verwendet.

Op. 17. Dem Liederhort zu München. Reiterlied für Männerchor mit Zugrundlegung eines Marſches von Franz Schubert verfaßt von Peter Cornelius.

Der neunzehnjährige C. kam einſt von Mainz nach Wiesbaden triumphirend zurück; er hatte die erſten Schubert'ſchen Lieder zu Geſicht bekommen und ſang ſie nun zu Hauſe unaufhörlich. Die Vorliebe für Schubert hat den Mann nicht verlaſſen; ein Beweis dafür iſt uns die Bearbeitung aus Op. 9, ſowie vorliegendes Stück, deſſen für Chorſatz günſtige Ausdrucksform der Nachahmung von oberen Stimmen durch tiefere im Marſche**), der Zuſammenwirkung beider im Trio ihn anzog. So dichtete er denn einen Text, deſſen jeweilig unterlegte Worte inhaltlich ſich mit der gegebenen Muſik decken ſollten, ein Lied der Reiter vor der Schlacht; beſonders ſcheint mir hiebei die Stelle gelungen

„Noch einmal das Herz
Schwebt weit heimatwärts"

u. ſ. f., welche einer chromatiſchen Nachahmung der beiden Stimmen unterlegt iſt. Was den rein muſikaliſchen Teil der Bearbeitung betrifft, ſo iſt es inter-

*) cf. Six Marches Héroiques Op. 40, Nr. 2
**) Siehe Notenbeiſpiel XIV.

eifrig zu verfolgen, wie C. zu Werke ging, um aus einem vierhändigen Klavierstück einen Männerchor zu gestalten. Vor allem nahm er der Stimmlage halber eine Transposition nach cis-moll vor (das Original steht in g-moll); den dreistimmigen Satz der oberen Stimmen behielt er meistens bei, stellte also die beiden Tenöre und den ersten Baß der Nachahmung des zweiten gegenüber; allein dies Prinzip konnte natürlich nicht strenge festgehalten werden, da einmal der zweite Tenor und erste Baß nicht blos mit harmonischen Noten begleitend verwendet werden durften, andererseits der konsequent festgehaltene Rhythmus des Originals durch Pausen, längere Noten oder gebundene Stellen gemildert werden mußte, um nicht durch eintönige, schnatternde Deklamation zu ermüden. So bekam Takt 9 der zweite Tenor, Takt 11 der erste Baß die Melodie, natürlich mit neuen Kontrapunkten in den anderen Stimmen unter Beibehaltung des harmonischen. Von Takt 14 an wird das ursprüngliche Verhältnis umgekehrt, die beiden Bässe beginnen und die Tenöre imitiren. Der besonders deckenden, musikalisch sehr wirksamen Stelle Takt 18—22 habe ich schon gedacht; mit dem letzten Takte beginnt wieder die ursprüngliche Stimmengruppirung, wodurch dem modernen Grundsatz, eine Wiederholung ohne besondere Ursache niemals völlig getreu zu vollziehen, Rechnung getragen wird. In Takt 30 finden wir zu Gunsten der „Freiheit" eine ausdrucksvolle Änderung gemacht. Im Trio (Des-dur) steht im 7. Takte die Melodie im zweiten Tenor, wozu der erste in der Oberterz mitgeht; am freiesten ist T. 10 bearbeitet, hier ist die Schubert'sche Melodie völlig aufgegeben. (Takt vorher liegt sie im ersten Baß). Der zweite Tenor nimmt sie aber gleich wieder auf. Gleichfalls ganz frei sind T. 14 und 15 behandelt. Kleine Änderungen wie T. 22 die der ersten Tenorstimme in e des auf dem zweiten Viertel beweisen uns die Sorgfalt des Bearbeiters. Wie hübsch benutzte er gleich wieder T. 23 die melodische Floskel zur Imitation des ersten Tenors im zweiten Baß, worauf der erste mit der gleichen Wendung in der Rückkehr von Des-dur hinüberleitet! Wie geschickt nimmt T. 30 der erste Baß, T. 31 der zweite Tenor die Melodie auf, wo die Fortführung dem ersten Tenor zu hoch läge und mit der Übernahme durch eine andere, obgleich tiefere Stimme die Steigerung eben doch erzielt wird! Die Wiederholung des Marsches hat der Bearbeiter gleichfalls im modernen Sinne verkürzt, wie überhaupt die Repetitionen innerhalb der einzelnen Teile ausgemerzt wurden, dafür aber der Schluß durch nach Cis-dur gewendeten Anhang vergrößert, wobei mir die Cadenz mittels des Tristanakkordes eine Anspielung auf die mehrfach genannte Chromatik zu enthalten scheint.

Op. 18. Meinem Bruder Carl Adolph Cornelius gewidmet. Liebe. Ein Cyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Schäffler komponirt von Peter Cornelius.

Das Opus beschließt die Reihe Cornelius'scher Chorkompositionen; es enthält drei Lieder auf Texte religiösen Inhalts, wovon der erste achtstimmig, der zweite sechsstimmig, der letzte wieder achtstimmig komponirt ist.

Im ersten Stücke (B-dur $^3/_2$) beginnen nach zwei einleitenden Takten des ganzen Chors die Männerstimmen die beiden ersten Verse des Textes mit Halbschluß B-dur endigend, denen die Frauenstimmen in ihrer Oktave mit Halbschluß G-moll folgen. Charakteristisch ist der Wechsel von zwei Vierviertelteltakten und einem Dreihalbetakt. Die vorgetragenen vier ersten Verse sind in jeder der fünf Strophen verschieden komponirt, während die folgenden beiden Refrainzeilen:

„Liebe Dir ergeb' ich mich,
Dein zu bleiben ewiglich"

auch musikalisch, wenngleich in freier Weise wiederkehren. So ist der Charakter des Strophenliedes beibehalten und konnte der Komponist im Rahmen dieser Form seine Kunst zeigen; er hat von den Mitteln des achtst. Satzes durch sinnige Teilungen ausgiebigen Gebrauch gemacht. So bringen den Refrain zuerst Tenöre und Bässe, dann die Soprane und Alte; die zweiten Stimmen des ganzen Chors den Anfang der zweiten Strophe auf Orgelpunkt C, die ersten die Fortsetzung eine Quinte höher. Nun umgekehrt die Frauenstimmen den Refrain zuerst mit Wendung nach C-dur, worauf die Männerstimmen denselben in As-dur beginnen, aber in B-dur abschließen. Den Beginn der dritten Strophe hören wir von allen Stimmen mit Ausnahme des selbständig behandelten ersten Tenors in G-moll durch die Vorhalte sehr ausdrucksvoll komponirt, gleich darauf (die Perioden sind, wie erwähnt, dreitaktig) in B-moll. Nun in schöner Mischung in Des-dur, dann achtstimmig in B-dur. Es beginnt (vierte Strophe) ein kurzer Kanon zwischen Sopran und Bässen (vier Takte) in Es-dur, überleitend zu einer Reprise, einen Ton höher in F-dur; dann der Refrain in den Frauenstimmen in C-dur, kadenzirend nach D-dur, darauf achtstimmig in B-dur. Am breitesten ist die fünfte Strophe komponirt. Auf dem Dominantsextakkord von Ces-dur setzt der ganze Chor unisono mit c ein und gelangt nach dem quintenlosen („Grab") d-moll-Akkord. Dann auf den gleichen Akkord zu a-moll mit d und gelangt auf den ebenso behandelten c-moll-Akkord, also einen Ton tiefer. Nun beginnen die beiden Chöre (erste Stimmen gegen die zweiten) scheinbar einen Kanon, vereinigen sich in der pompös klingenden Stelle in Des-dur zu Oktaven. Endlich kehrt wie zu Anfang der Refrain in den Männerstimmen wieder, und erscheint noch zum letzten Male im ganzen Chor, mit hübscher Ausweichung nach D-dur, natürlich in B-dur abschließend.

Anders gebaut und etwas eigenartig in der Form ist das folgende „Ich will Dich lieben, meine Krone!" (D-dur $^3/_4$). Cornelius schob hier der Liedform (Satz — Gegensatz — Rückkehr) statt eines Gegensatzes deren drei ein; hiedurch hat das Gerippe Ähnlichkeit mit der Rondoform, der es jedoch wegen der mangelnden Wiederholung des Hauptthemas zwischen den Gegensätzen nicht weiter nahe kommt. Die Gegensätze unter sich, um den Ausdruck beizubehalten, haben in der vorliegenden Form das Gleichartige, daß jedesmal das Thema doppelt auftritt; der erste hat hiebei eine sechstaktige Coda. Er beginnt mit den Worten der zweiten Strophe in Tenor und Bässen, denen

Sopran und Alt antworten; die Coda erscheint sechsstimmig. Der G-moll-Akkord derselben wirkt sehr frappant, wie überhaupt das Stück sich durch Wortausdruck mittels harmonischer Accente und auffallend rascher Tonartenwechsel, nicht zu Gunsten der Sangbarkeit, auszeichnet. Die Schlußwendung dieses ersten Gegensatzes nach d-moll bietet hiefür ein Beispiel. Der Gruppe des zweiten Gegensatzes gehört die zweimalige Folge von je drei sich frei nachahmenden Einsätzen an, die in ihrem kräftigen Aufbau von großer Wirkung sind. Man beobachte die Gruppirung der Stimmen (Bässe — Alt und Tenor — Sopran) im Kontrast zum ersten und zum dritten, nun unisono beginnenden Gegensatz. Die Rückkehr tritt auf dem Quartsextakkord ein; sie bringt die ersten Noten des Hauptthemas dreimalig, je einen halben Ton höher.

Ebenfalls frei in der Form ist Nr. 3 „Thron der Liebe, Stern der Güte" (B-dur $^{4}_{4}$). Die beiden ersten Strophen der Dichtung sind in Form eines freien Strophenliedes behandelt, indem die vier ersten Takte in der ersten Strophe vom Männerchor, in der zweiten vom gemischten Chor gebracht werden, wobei in der zweiten Strophe der dritte Takt in Moll erscheint, so daß die ganze Modulation sich anders gestaltet ꝛc. So ist in den ersten zwölf Takten beider Strophen der Schwung der melodischen Linie festgehalten, aber harmonisch und durch andere Verwendung der Stimmen der getreuen Wiederholung aus dem Wege gegangen, die sich in den letzten acht Takten vorfindet. Neu komponirt ist die dritte und die vier ersten Zeilen der vierten Strophe. Dem wiederholten achtstimmigen „Laß mich ein" des ganzen Chors antwortet der Männerchor. Nach achttaktiger Gruppe, die in sich die Wiederholung einer viertaktigen Periode, einen Ton höher beginnend birgt, hebt über den unisono absteigenden Bässen eine anschwellende Stelle von großer Schönheit des Chorklangs an, in der Dominante von D-dur (als der gr. Oberterz der Hauptton-art) endigend. Im Gegensatze zu der bisher nur vereinzelt mit Achteln zerlegten Viertelbewegung hören wir im zweiten Basse ein dreitaktiges Thema, das allmählig vom zweiten Alt, zweiten Sopran, ersten Alt, ersten Sopran wenigstens rhythmisch beantwortet wird — eine Partie flüssiger Achtelbewegung zur Illustration der Worte:

„Senk die Flamme Deiner Liebe
Wie ein großer Strom" ꝛc.

Mit dem wieder im Rhythmus des Hauptthemas zweimal mächtig erschallenden „Ewiglich" wäre der ganze Text bis auf die beiden letzten Zeilen erschöpft. C. bringt nun eine musikalische Wiederholung der zweiten Strophe (resp. der 12 ersten Takte derselben), natürlich wiederum in neuer Gruppirung der Stimmen, unterlegt ihr aber Anrufe Gottes aus allen vorhergehenden Strophen, vermischt mit den beiden Schlußzeilen der Dichtung. Diese Behandlung währt bis zu den acht Schlußtakten, anfänglich der etwas gezwungenen Durchführung des Hauptthemas unterlegt. Der Schluß verläuft in feierlich langsamen Vierteln.

Op. 19. An Felix Dräseke. Die Vätergruft nach Ludwig Uhland's Ballade für Baß oder Bariton mit gemischtem Chor (Sopran, Tenor, zwei Bässe) komponirt von Peter Cornelius.

Nach Ludwig Uhland besagt der Titel. C. führte nämlich den „wunderbaren Gesang" der Geister aus, indem er folgende Strophen hinzudichtete (die zweite ergab sich aus der dritten Strophe Uhlands). Geisterstimmen:

„Heldenkühnes Streben,
Eil dem Himmel zu!
Kampf und Sieg entschweben
In des Grabes Ruh.

Sel'ger Geister Grüßen
Sehnlich Dein begehrt,
Unsre Reihe zu schließen,
Heil, Du bist es werth."

Ein Solo-Baß bekam den ganzen Uhland'schen Text zugeteilt, ist demnach sowohl der Träger der Erzählung, als der greise Ritter; hiemit im Gegensatz komponirte C. seinen hinzugedichteten Geisterchor für vier gemischte Stimmen in eigentümlicher Zusammensetzung, nämlich für Sopran, Tenor und zwei Bässe; die sich ergebende Klangwirkung könnte keine bessere zum Ausdruck des Geisterhaften sein, wie denn überhaupt die ganze Situation sich wie ein Bild auf der Bühne uns darstellt.

Der Solobaß beginnt seine Erzählung, einfach und edel; in dem Augenblicke, wo er uns die Särge der Ahnen zeigt, vernehmen wir den Geisterruf, ein leises „Heil Dir" von ausgezeichneter harmonischer Wirkung, an das sich die Begrüßung der Geister schließt (acht Takte) in feierlichen Akkorden, breit und getragen; der Ritter antwortet ihnen, wobei die schön geführte Solostimme sich wirksam vom Chore abhebt, der sein Motiv frei harmonisch umbildet, dann auf den Anfang des Themas der Solostimme zurückleitet. Während letztere in ihrer Erzählung bis auf wenige (Schluß in F-dur) Noten musikalisch getreu wiederholend fortfährt, begleitet der Chor auf dem Orgelpunkt des zweiten Basses die Stelle mit motivirter Wiederholung der Worte: „Heil Dir, Du bist es wert". Die Solostimme fährt dann genau so fort wie zu Anfang, der Chor beginnt unter den Rufen langsam zu entschweben — eine einfache Repetition auf um einen halben Ton höherer Stufe. Daß wir dabei vor dem Eintritt des Abschlusses um einen halben Ton höher ankommen, gibt nur Anlaß zu neuen harmonischen Feinheiten, wir gelangen hier wie dort nach F-dur, und beide Wege klingen natürlich. Ich erwähne speziell diese Stelle, weil gerade hier Cornelius' Technik klar vor uns liegt; die Struktur ist die regelmäßigste von der Welt; das Ausfüllen der Form dagegen geschieht so wunderschön unschematisch, daß unser Interesse immer erhalten bleibt. Die Geister sind verstummt — „da mocht' es gar stille sein" schließt verklingend die Solostimme.

Op. 20. **Herrn Giuseppe und Frau Amelia Terrabugio gewidmet. Vier italieniſche Chorlieder durch hinzugedichtete Texte dem deutſchen Chorgeſang angeeignet und dargeboten von Peter Cornelius.**

Intereſſe an alter Muſik hat C. ſchon durch ſeinen darin ſehr bewanderten Lehrer Dehn bekommen, weitere Anzeichen finden ſich wiederholt, ſo in einem Brief an Riedel*), den er um ein Exemplar der von dem Freunde bearbeiteten Schütz'ſchen Paſſion bittet. Speziell zur vorliegenden Arbeit wurde er durch Wüllner veranlaßt (cf. Biographiſcher Teil).

Das Heft enthält vier ſehr oft nengedruckte Lieder, die ſchon in weiteren Kreiſen bekannt ſind. „Zug der Juden nach Babylon" (nach Orazio Vecchi), „Amor im Nachen" und „Liebeslied" (nach G. Gaſtoldi), „Tanzlied" (nach B. Donati). Welchem Neudrucke**) oder welcher Sammlung C. die Stücke entnahm, konnte ich nicht ermitteln, iſt am Ende auch gleichgültig; aus den Originalen ſelbſt in Partitur gebracht wird er ſie wohl nicht haben. Vielleicht benutzte er die Becker'ſche Sammlung, in der ſich die drei erſten abgedruckt finden; für das vierte Stück vielleicht (cf. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Muſikwerke. Berlin, Trautwein 1871) Reißmann Bd. II. An dieſer Stelle intereſſiren uns nur die Dichtungen, die C. unterlegte; ſie ſind völlig neu (ohne Benutzung der gegebenen ital. Texte) und für ihren Schöpfer in hohem Grade kennzeichnend, das erſte durch die tiefe Kraft des Schmerzes, die andern durch innige Anmut.

Op. posth. **Brautlieder, gedichtet und komponirt von Peter Cornelius.** (English translation by Margaret E. Bache.)

Das Heft iſt nach Aufzeichnungen herausgegeben, von denen man nicht weiß, ob ſie des Komponiſten letztgewollte Faſſung enthalten. Große Änderungen würde C. wohl nicht mehr vorgenommen haben; eine Verbeſſerung des Klaviersatzes wäre indes an einigen Stellen am Platze geweſen.

No. 1 „Ein Myrthenreis" iſt dreistrophig; die beiden erſten Strophen wiederholen ſich faſt notengetreu (e-moll $^{6}/_{8}$); die letzte iſt in E-dur mit bewegterer Begleitung komponirt. Die Singſtimme ſingt und pauſirt je zwei Takte, ſchüchtern verſchämt erzählt ſie uns nur in abgebrochenen Lauten von ihrem Glück. Während der Pauſen ſpricht das Klavier deſto deutlicher.

*) Brief vom 11. Jan. 1870.

**) Über die ersten Texte finden ſich vielfach falſche Angaben, auch bei Ritter und Ambros. Ich bin durch die Güte des Herrn Emil Kraus, der an Ort und Stelle eingehende Forſchungen unternahm, in der Lage, die richtigen hier mitzuteilen.

1) Vecchi (Orl.). Un cantar vogliamo a 4 iſt aus dem Convito Musicale, Venetia (Angelieri) 1595.

2) Gastoldi (G.). Tutti vendo aus Balletti a Cinque Voci. Venetia, Ricc. Amadino 1591. (s. A. Orta Vita christi.

4) Donati (Bald.). Tanzlich a 4 aus Il Primo Libro di Canzon. Villanesche alla Napolitana a 4 viel. Ven. Ant. Gardano 1550.

Das Folgende „der Liebe Lohn" findet als den schönsten Ton, schöner als Sang der Nachtigall

„Da Du mich fest umschlangst,
Lieblich in's Ohr mir sangst,
Wonnigen Laut:
Sei meine Braut!"

Das Lied ist gleichfalls zweistrophig komponirt (A-dur $^3/_8$), und von großem melodischen Reiz. Das Klavier zeigt uns etwas bei C. ganz Neues, nämlich eine festgehaltene, lediglich für das Klavier gedachte Figur, die auch gut in der Hand liegt. Die Allgemeinheit der Stimmung erforderte keine Detailmalerei und so konnte der Komponist sich auch einmal dieses heutzutage fast zur Manier gewordenen Ausdrucksmittels bedienen.

Für die beste Nummer des Heftes halte ich Nr. 5 „Vorabend".

„Nun Liebster, geh und scheide,
Die letzte Trennung leide,
Die uns noch trennet Beide.
Nun laß uns ruh'n und träumen,
Daß wir keine Stunde versäumen,
Die morgen kommen mag.
Nun Liebster, geh und scheide,
Morgen ist auch noch ein Tag" u. s. f.

Die Komposition (G-dur $^3/_4$) ist sehr einfach, und bedarf keines Kommentars; es spricht aus ihr die ganze Tiefe, Keuschheit und Liebenswürdigkeit, die C.'s besten Schöpfungen innewohnt.

Durchkomponirt ist das folgende „Erwachen" (G-dur $^3/_4$). In einer früheren Besprechung ist aus dem Liede der Klang der Kirchenglocken, aus dem folgenden der der Posaunen des Hochzeitszugs herausgehört worden; C. mag wohl an so etwas gedacht haben, besonders bei dem vorliegenden Gebet, dessen Inhalt sich in dem Wunsche dokumentirt:

„O, laß den Trieb der Liebe mein
Der ew'gen Lieb' ein Abbild sein."

Die Idee der Kirchenglocken wäre dann in der Weise festgehalten, daß die langsamen breiten Achtel die ernsten feierlichen Töne der großen, die Sechszehntel und Zweiunddreißigstel die geschwätzigeren kleineren Glocken versinnbildlichten, womit die höhere Tonlage wohl im Einklang stände. Bei „daß jeder Tag" z. klingen beide zusammen. Aber auch ohne Annahme dieser Symbolik wird das Lied große Wirkung thun. So haben sich die eigentlichen Gebetsworte bewegter komponirt vom „Hör mein Gebet" ab; die musikalische Phrase dieser Worte ist das Einzige, was wiederholt wird, indem die anfangs zur Herbeiführung der Dominante benutzte Wendung mit anderer Harmonisirung zur Schlußbildung dient. Die Modulation ist im ganzen Stücke so einfach als möglich.

Etwas weltlicheres Blut wallt in „Mein Freund ist mein" (C-dur $^3/_4$), dessen Dichtung Gedanken aus dem hohen Liede zu Grunde liegen. C. hat die Gedanken der Braut Kirche an ihren Bräutigam Christum auf die irdische

Brautschaft übertragen. Dichtung und Musik schildern eine Idylle im Schillerschen Sinn, einen Zustand höchster Vollendung, der seine Parallele etwa in der Schlußscene zu „Siegfried" findet, deren Stimmung dem Schöpfer auch vorgeschwebt haben mag. — Das ganze Stück wird getragen von „energisch bewegter" Triolenbegleitung, da ist nichts, was an schwächliche Sentimentalität gemahnte. Die Ausführung weist wieder etwas reichere Modulation auf, wobei mir das unerwartete F-dur auffällt, da doch nach der vorhergegangenen Kadenz nach der Dominante ein Ausbreiten in Kreuztonarten geratener schiene. Allein diese beruhigende Unterdominante wird textlich wohl begründet. Eine Art Mittelsatz („er küßte mich") wird in C-dur eingeführt, gleich darauf in A-dur wiederholt. Leider ist der Klaviersatz hier nicht wirkungsvoll. Nach einer thematisch gebildeten Sequenz beginnt eine andere Strophe in a-moll, es folgt A-dur, C-dur; hier ist der Höhepunkt des Stückes erreicht (mit dem hohen a der Singstimme). Interessant ist auch der kirchliche Abschluß mit seiner Nebeneinanderstellung von a-moll und e-moll in der Grundlage, während die Triolen die thematische Baßfigur noch einmal accentuirt hervorbringen.

Der weicheren Seite der Idylle ist das Schlußlied gewidmet (E-dur $^3/_4$). Es trägt den Titel „Erfüllung", nämlich eines Traumes vom geweckten Dornröschen, den die Braut als Kind geträumt hat. Leider kommt auch dieses so poetisch angelegte Stück durch die Unzulänglichkeit des Klaviersatzes nicht zur vollen Geltung. Die Einleitung führt eine schöngeschwungene Melodie im Klavier ein, mit deren Fortführung die im 8. Takte eintretende Singstimme umspielt wird, ohne daß letztere an Selbständigkeit einbüßte. Eine vorbereitete Wendung nach C-dur wird nach As-dur vollzogen, E-dur jedoch gleich wieder aufgenommen, später die Tonart der großen Oberterz über G-dur, Fs-dur und e-moll nochmals berührt, doch auch hier sind wir bald wieder in der Haupttonart. Hiebei hat die Begleitung die vorher von der Singstimme gebrachte Melodie, erstere neuen Kontrapunkt. Die Erzählung „ich träumte" beginnt in a-moll mit hübscher Imitation der Singstimme durch die Begleitung im folgenden Takte, die Stelle erinnert etwas an Abuls Liebeslied im Barbier. Die Modulation begnügt sich mit dem Einfachsten, recht eigenartig klingt das h-moll. Das „irrendige Bewegen" ꝛc. bekommt Anteil im Tremolo der Begleitung, über dem sich die Singstimme frei entfalten muß; dann wird die ursprüngliche Begleitungsform wieder aufgenommen in der Wiederholung der dem a-moll-Satze vorhergehenden, um drei Takte vergrößerten Schlußstelle.

Op. posth. **Drei rheinische Lieder für eine Baryton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt v. Peter Cornelius. Leipzig. Kahnt Nachfolger.**

Das stellenweise Gitarrenhafte der Begleitung weist beim ersten Liede (G-dur $^2/_4$) die Absicht anspruchsloser Volkstümlichkeit auf, der Gesang soll zum Klang der Gläser ertönen. Die Dichtung preist das Rheinland mit seinem Wein und seinen Frauen; rein musikalisch scheint mir das Stück weniger bedeutend.

In Wort und Ton, in Gehalt und Geſtalt ebenwertig iſt „Mit hellem Sang und Harfenſpiel" (E-dur $^4/_4$). Übermütigſte Lebensfreude kommt darin zum Ausdruck, doch wieder gepaart mit ſinnigem Ernſte. Nach einem ſiebentaktigen Hornſatze des Klaviers ſetzt die Singſtimme ein und trägt eine Strophe vor, wobei die Begleitung teils akkordlich, teils in der Weiſe des Vorſpiels ſich ergeht, unterbrochen von einer hübſchen, an den Eintritt der Singſtimme erinnernden Sextenfigur. Zu dem zwei Takte von erſterer gehaltenen h giebt in prächtigem Aufſchwung die Begleitung den pſychologiſchen Hintergrund. Eine Art Mittelſatz, im Baſſe thematiſch eingeleitet, berührt A-dur, a-moll, F-dur, c-moll. Die Rückkehr der Strophe wird fein vorbereitet, indem der Frage: „Ei, weißt Du noch nicht, was ich bin" die Begleitung leitmotivartig mit dem Hornſatze antwortet. Es wiederholt ſich die Strophe und mit kurzem kräftigen Nachſpiel ſchließt das Lied ab.

Wein und Liebe am Rhein preiſt auch das dritte Stück „Kehr' ich zum heimiſchen Rhein" (E-dur $^2/_4$). Die in der Einleitung auftretende ruhig wogende Figur wird von der Singſtimme aufgenommen und in der Begleitung dann feſtgehalten, da und dort immer wieder auftauchend. Dieſelbe Strophe wiederholt ſich mit geringen Veränderungen, beim dritten Male beginnt eine durchführungsartige, weitergehende Modulation, die in den vergrößerten Schluß der Hauptſtrophe zurückleitet.

Der erotiſchen Tendenz aller drei Lieder entſprechend könnten ſie auch rheiniſche Liebeslieder heißen.

Op. posth. **Der Tod des Verräthers. Parodirendes Terzett für Tenor, Bariton und Baß mit Begleitung des Pianoforte komponirt von Peter Cornelius. Stuttgart, Zumſteeg.**

Das vorliegende, außerhalb des Kreiſes der bisher beſprochenen Stücke liegende Opus verdankt ſeine Entſtehung C.'s Aufenthalt auf der Altenburg und bildet ein humoriſtiſches Seitenſtück zu den ernſten Aufſätzen, in denen C. die ſchwachen Seiten der italieniſchen Oper bekämpfte. Das Manuſkript gieng ſchon zu C.'s Lebzeiten verloren, wurde dann aber nach einer vorgefundenen Abſchrift im Beſitze des Herrn Prof. Pruckner in Stuttgart herausgegeben. — „Ich ſterbe den Tod des Verräters" wird unzählige Male wiederholt, dann: „ich ſterbe, Du ſtirbſt" ꝛc. Nach einem Schlag con fermata beginnt die pizzicato Begleitung, im dritten Takte nimmt die Singſtimme eine Triolenfigur auf, die köſtlich verwertet wird. Die Stimmen ſind erſt allein, dann zuſammen in ſüßlicher Manier, dann wiederholt je eine Stimme in Triolen den blödſinnigen Text, während die andern in Sexten und Terzen dazu einfallen. Nachdem noch das Klavier ſich der Triolen bemächtigt hat, nehmen die drei Singſtimmen dieſelben auf und bringen con tutta forza einen E-dur-Satz; die Begleitung tremolirt wütend. Köſtlich iſt gegen den Schluß das zerriſſene, erſterbende Ich — du — er ꝛc. „So ſterben wir denn alle zuſammen den Tod des Verräthers."

Der Barbier von Bagdad. Komiſche Oper in zwei Aufzügen von Peter Cornelius. Franz Liſzt gewidmet.

Partitur [bearbeitet von Mottl und Levi]. Leipzig, Kahnt Nachfolger. Klavierauszug von Karl Hoffbauer, nach der neuen Partitur revidirt von Oskar Schwalm. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

Es iſt bereits an anderer Stelle die Rede davon geweſen, warum der Barbier von Bagdad C.'s vollendetſtes Werk iſt, — weil in ihm die zwei Hauptzüge von des Schöpfers Individualität, der lyriſch innige und der humoriſtiſche ihren künſtleriſchen Ausdruck fanden. Wie die Quelle unvergänglicher Schönheiten iſt dieſer Umſtand auf der andern Seite aber auch die Quelle eines Mangels geworden; wenn ſich letzterer neben den erſteren nicht fühlbar macht, ſo darf ihn doch eine objektive Kritik nicht unerwähnt laſſen. Für ein Werk auf der Bühne waren mit Lyrik und Humor nicht alle Forderungen erfüllt; gebieteriſch fordern die Bretter das Dramatiſche; hier iſt der Barbier kritiſch verwundbar; Cornelius ſchuf zwölf lyriſche Hauptmomente.*) Dieſe fördern weder die Handlung, noch geht aus ihnen der eigentliche Konflikt hervor; ſo finden wir denn wirklich, daß im erſten Akte ſehr wenig vor ſich geht, daß im zweiten die Verwicklung, mehr noch die Löſung Folgen von Zufälligkeiten, nicht von Charakteräußerungen ſind. Denn wenn auch zunächſt der Konflikt aus Abuls drolliger Fürſorge, die den Übereifrigen Nureddin mißverſtehen läßt, erwächſt, ſo iſt doch wiederum die Urſache des Mißverſtändniſſes die Baſtonade des unvorſichtigen Sklaven ſeitens des heimkehrenden Cadi ebenſo wie das Eingreifen des Kalifen zufällig, letzterer ein richtiger deus ex machina. Das iſt die Schwäche des Barbiers, der die bühnenkundige Bearbeitung durch Striche u. ſ. f., ſoweit dies eben bei der urſprünglichen Anlage möglich war, Abhilfe zu verſchaffen geſucht hat. Von allen andern Seiten betrachtet haben wir ein uroriginelles, geniales Meiſterwerk vor uns.

Auf einem Gebiet, auf dem noch ſo viel experimentirt wird, wie auf dem der Oper, iſt es wohl zunächſt intereſſant zu ſehen, wie C. vorgiena, um Boden für die Vereinigung von Poeſie und Muſik zu gewinnen, ohne mit den Geſetzen der einzelnen Künſte in Widerſpruch zu geraten. Von Textwiederholungen im Dialoge ſah er außer an Stellen, wo es die Situation auf der Bühne erforderte, natürlich ab; dagegen verweilt die Poeſie länger in der Stimmung, beleuchtet einen Gedanken von verſchiedenen Seiten; ſie gewinnt dadurch an Reichtum, entſpricht ganz beſonders dem orientaliſchen Hintergrund und dem Bedürfnis der Muſik nach Aufbau und Ausbreitung iſt Rechnung getragen.

Die Wahl des Stoffes führt uns in bekanntes Gebiet. Der Barbier von Bagdad gehört zum Geſchlechte der Türkenopern, die eine ganze Gattung für ſich bilden. Die ehedem ſo gefürchteten Türken ſind unſere Lieblinge im Gebiete vorzugsweiſe der komiſchen Oper geworden.

*) Brief an v. Brenlart v. 6. Nov. 1856.

Das Gerippe der Handlung ist im Wesentlichen dasselbe wie in Tausend und eine Nacht;*) ganz neu hinzugefügt hat C. den Schluß des ersten Akts und die Lösung des Ganzen anders gestaltet. Seine poetische Begabung gewann dem an und für sich schlichten Boden die liebenswürdigste Frucht ab, er trug eine Menge feiner Züge hinzu, bildete die Charaktere um u. s. f. Unter seiner Hand erhielt Alles eine Vornehmheit, eine Liebenswürdigkeit, die nur ein Gemüt wie das seine aufprägen konnte. Besonders Abul hat eine Umgestaltung erfahren, die ihn aus der im Märchen durchaus nicht sympathischen Figur des Barbiers zum köstlichen, komischen, pathetischen Abul Hassan Ali Ebe Beker gemacht hat. Die Dichtung als solche verrät den Dichter von Gottes Gnaden; sie enthält eine Fülle wunderbarer lyrischer Schönheiten, reizende Wortspiele, drastische Witze.

Die musikalische Anlage weist keine formellen Neuerungen auf. Das Werk hängt mit der alten Form der Oper ebenso zusammen, wie die Wagner'schen Werke zweiter Periode, und was Cornelius über diese und ihre Stellung zur Euryanthe**) sagt, gilt genau vom Barbier von Bagdad. Wir haben wohl bestimmte Motive, Leitmotive, aber nicht motivische Arbeit, sondern eine Art musikalisches Erinnerungswesen. Es finden sich völlig geschlossene musikalische Formen, freilich höchste modulatorische Freiheit einschließend, die doch mit dem Folgenden und Vorausgehenden im engsten Zusammenhange stehen.

Der Größe der musikalischen Schöpferkraft vermag kein Lob gerecht zu werden; nirgends öde Mache, überall höchste Originalität, unmittelbarste, blühendste Erfindung. Der melodische Reichtum der Oper ist nahezu unglaublich, die Detailarbeit, getragen von den genialsten harmonischen Feinheiten, in einer Weise durchgebildet, daß eine derartige Durchdringung des Textes bei Wahrung der vollständigsten absolut musikalischen Schönheit — man sehe nur die wunderbare Führung der Singstimmen bei völliger Selbständigkeit des Orchesters — in ihrer Art unerreicht dasteht.

Einzig die Betrachtung der Partitur auf die Instrumentation hin erinnert uns, daß diese völlig moderne, völlig neu klingende Musik vor nunmehr schon dreißig Jahren komponirt ist. Inzwischen sind freilich auf diesem Gebiete die größten Umwälzungen vorgegangen, seitdem Richard Wagner eine völlig neue Art zu instrumentiren erfunden hat; die Bearbeiter fanden in der Originalpartitur viel Schönes, besonders Charakteristika packend getroffen; vieles dagegen mußte durchaus geändert werden. Bei der oft besprochenen Frage der Bearbeitung älterer Werke kommt es meiner Ansicht nach nur auf das Wie an; daß die nunmehr vorliegende Partitur ein wahres Muster ist, wenige zu stark instrumentirte Stellen, die man in der ersten Probe nach Gefallen modifiziren kann, ausgenommen, wird Niemand bestreiten; dem Einwande, daß Cornelius eben eine Stelle habe so klingen lassen wollen, wie sie dasteht, halte ich entgegen, daß er sich in dieser Absicht sehr oft täuschte*); das beweisen seine Änderungen, die er seiner Zeit auf Liszts Rat zu hunderten vornahm

*) Übersetzung von Alexander Konig. Berlin, Klemann. Sechstes Bändchen pag. 9 ff.
**) cf. „Der Lohengrin in München". N. Z. f. M. 1867 Nr. 29 u. 30.

und die Ende 1872 gemachten Skizzen zu völliger Neubearbeitung, deren Ausführung nur der Tod verhinderte. Man darf nie vergessen, daß der Barbier das erste Werk war, das Cornelius von sich im Orchester erklingen hörte.

In der folgenden Einzelbesprechung beziehen sich die Citate auf die ältere Auflage des Klavierauszugs, die Angabe der Instrumentation auf die gedruckte (resp. autografirte) Neubearbeitung der Partitur, um den Besitzer des neuen Klavierauszugs einerseits über den Umfang der vorgenommenen Striche, andererseits über die ihm jetzt erklingende Instrumentation zu orientiren.

(Erste Scene.) Wie sich der Vorhang hebt, sehen wir Nureddin, einen vornehmen jungen Türken im Schlummer am Ende schwerer Krankheit von seinen Dienern umgeben, die ihn dem Tode nahe glauben, während er auf dem Wege der Besserung ist. Die Diener drücken ihre Gefühle in einem wunderbar weichen Chor (G-dur $^{6}/_{4}$) aus, der von sanfter Umspielung der Streicher getragen wird. Nureddin hat vor seiner Krankheit Margiana, die liebreizende Tochter des Cadi Mustapha am Fenster gesehen, wie sie ihre Blumen begoß und entbrennt in heißer Liebe zu ihr. So ist denn sein erstes Wort beim Erwachen: „Margiana!" Von seinen Worten „Bleib ewig mir verschlossen, Edens Chor, will sich Dein Herz mir nur erschließen, o Margiana" verstehen die Diener nur, daß er von Eden spricht, und deuten dies so, daß Nureddin bald dort in Paradieses Mitten weilen werde; sie ziehen sich zurück, um ihn nicht zu wecken. Gleich diese erste Scene ist ein geschlossenes musikalisches Ganze. Dem Satz des Chors folgt ein ausgedehnter Es-dur-Satz, dann ein B-dur-Satz, beide natürlich mit modulatorischen Ausblicken, deren letzter uns wieder nach G-dur zurückführt. Bei dieser Rückkehr ist wirkungsvoll der doppelte Kontrapunkt**), in dem der zuerst in Es-dur unter Harfenbegleitung vorgetragene Gesang Nureddins und die B-dur-Gruppe des Chors nun gleichzeitig erschallen. Ganz prächtig ist der pp-Abschluß mit der sehnsüchtigen Solostimme über dem „Weck ihn nicht" des vorsichtig sich zurückziehenden Chors.

(Zweite Scene.) Die Äußerungen der Liebessehnsucht Nureddins füllen die nächste Scene. Seine anfängliche Heftigkeit wird durch ein festgehaltenes rhythmisches Motiv illustrirt; ruhiger macht den Verliebten ein hoffender Gedanke. Bostana, eine Verwandte des Cadi, hat ihm versprochen, Margianas Herz zu erforschen; er erwartet heute ihre Antwort.***) Während er so ans Fenster tritt, vergleicht er sich und die Blumen am Fenster Margianas; auch er möchte Labung von brennender Qual:

„O laß mich nicht welkend verderben,
O laß mich nicht sinken und sterben,
O mache mein Herz gesund!"

Diese ganze Betrachtung ist ebenfalls in geschlossene musikalische Form gekleidet. Da und dort schlingt sich ein ausdrucksvolles Blasinstrument um

*) Brief an Susanne Cornelius vom 18. Aug. 1858.

**) Siehe Notenbeispiel XV. Die Gedanken der Diener sind andere als die Nureddins, dennoch nehmen wir beide gleichzeitig in uns auf. Wenn wir in der bildenden Kunst, beispielsweise auf einem Relief N. Pisanos nebeneinander auf einem Felde verschiedene Scenen dargestellt sehen, so sagen wir, es fehlt die Geschlossenheit. Einzig die Musik hat die Fähigkeit, Verschiedenartiges zu gleicher Zeit auszudrücken, und doch ein geschlossenes Ganze dabei zu bleiben.

***) Von più lento bis zum $^{2}/_{4}$ Takt gestrichen. Klavierauszug pag. 34 u. 35.

die Singſtimme, dann wird dieſelbe von Ob. und Cl., ſpäter Fl. akkordlich aber reich harmoniſch begleitet, eine farbenprächtige Stelle. Nun kehren die Anfangstakte (in F-dur) in A-dur wieder, welche Tonart jedoch bald wieder verlaſſen wird, um der Rückkehr der von Bläſern begleiteten Stelle Platz zu machen; die Begleitung übernehmen auch die Hörner, während dann nach Bedürfnis alle Holzbläſer die Melodie der Singſtimme verdoppeln. Die bei aller Freiheit dennoch ſtrenge thematiſche Arbeit erkennt man, wenn man gewahr wird, daß der wie ein thematiſch Neues klingende Eintritt von As-dur bei „Breit und getragen" doch wieder nur Nachbildung der früheren Fortführung der Singſtimme iſt. Die gewonnene Melodie dient zur Schlußbildung und wird dann vom Orcheſter auch wieder frei wiederholt, worauf die Scene in ihrer Haupttonart F-dur abſchließt.

(Dritte Scene.) Geſchwätzig verkünden uns Holzbläſer den Eintritt Boſtanas, gleich darauf abgelöſt von den Streichern, die ihren ſalbungsvollen Gruß begleiten: „Sei Allahs Frieden über Dir, mein Sohn". Darauf wieder die Weiſe der Bläſer. So iſt Boſtana ſofort charakteriſirt; nach morgenländiſcher Sitte ſchickt ſie ihrem Bericht auch gleich vorher „und denke an ein gut Geſchenk für mich".*) Der Name Margianas verſetzt Nureddin in hochgradige Aufregung. Auch hier wieder eine bei aller Freiheit der Singſtimme konſequent beibehaltene Figur. Doch Boſtana bringt gute Botſchaft. Nach Eintritt des erlöſenden Quartſextakkordes erfolgt ein kleiner lyriſcher Erguß (F-dur auch hier Haupttonart):

„So biſt die Taube Du, die nach der Sturmflut
Herniederfliegt zur Arche meines Herzens,
In der des Grames Rieſenſchlange ziſcht,
Darin Verzweiflung wie ein Schakal wimmert" ꝛc.

Erkennen wir in dieſen Übertreibungen einerſeits das glücklich getroffene orientaliſche Kolorit, ſo iſt die Stelle auch intereſſant wegen der von C. in den Liedern ebenfalls beliebten Charakteriſirung einzelner Worte. So ſehen wir die Taube herniederfliegen (Fl.), hören des Grames Rieſenſchlange ziſchen (Piccolo u. gr. Fl.), den Schakal wimmern (Cl., Fag.), wobei die Poſaune Furcht einjagt; den Tiger heulen (Cl. Fag. Hr.) und endlich die Nachtigall der Sehnſucht flöten (Cl. Fl.) — eine Stelle von köſtlicher Komik. Boſtanas gute Botſchaft beſteht in Verheißung eines Stelldicheins. Zeit: die Gebetsſtunde, in der Cadi zur Moſchee geht, Ort: Margianas Zimmer. Dieſe Eröffnung Boſtanas gehört mit zum muſikaliſch Schönſten der Oper. Wir haben, Verſetzungszeichen ausgenommen, einen völlig ſtrengen Kanon**); dieſe Form geht aus dem Darzuſtellenden hervor***): Nureddin wiederholt, um ſich Boſtanas Worte genau einzuprägen, ein jedes derſelben auf der Unterquinte.†) Aber da iſt keine Spur von Zwang, die Melodie fließt oder vielmehr tänzelt ſo an-

*) Wörtlich aus dem Märchen herübergenommen.

**) Siehe Notenbeiſpiel XVI.

***) cf Op. 6 Nr. 3 ꝛc.

†) Mit der völligen Originalität des Barbiers iſt nicht behauptet, daß C. nichts von Anderen gelernt und das Gelernte verwertet hätte. Das vorliegende Duett fand in Berlioz' Cellini ein Vorbild, nämlich in dem Terzett „Zum Schluß des Carnevals" (Akt I, Sc. III).

mutig und man wird nicht inne, daß wir uns in der strengsten musikalischen Form befinden. Die Stimmen vereinigen sich bei „Harre auf mich" zu einer Art an Schumann gemahnenden Seitensatzes*) in der Tonart der Unterterz, dann erfolgt Abschluß dieser D-dur-Gruppe (die selbst wieder zur Haupttonart der Scene F-dur im Unterterz-Verhältnis steht). Nureddin würde natürlich sofort zu Margiana eilen. Aber Bostana macht ihn aufmerksam: „Die lange Krankheit hat Dich ganz entstellt" und verspricht ihm einen Barbier zu schicken. An dieser Stelle ertönen die ruhmredigen Motive des Barbiers**), dessen Freundschaft zu Bostana auf einer Art Seelenverwandtschaft zu beruhen scheint; Geschwätzigkeit wechselnd mit salbungsvollem Pathos sind auch seine Haupteigenschaften. Nureddin wiederholt den hochklingenden Namen des „Abul Hassan Ali Ebn Bekar" mit Staunen auf der Unterquinte (Erinnerung an den Kanon); er will Bostana entlassen, doch zur größeren Sicherheit muß er ihr nochmals die Abmachungen wiederholen. Nach längerem Orgelpunkt der Dominante***) setzt also der Kanon (in F-dur) wieder ein, nur beginnt diesmal Nureddin und Bostana imitirt ihn zur Bekräftigung. Zum Schluß erinnert sie den enthusiasmirten Liebhaber nochmals an den Backschisch und eilt davon. Die Musik kadenzirt hier plötzlich noch einmal nach D-dur und Nureddin ruft Bostana nach: „Vergiß den Barbier nicht". Dieses plötzliche D-dur zwischen den Akkorden eines F-dur-Schlusses wirkt ungemein fein. Der in Nureddins Wonnegefühl aufblitzende zu seiner erotischen Stimmung fremdartige Gedanke an den Barbier wird hiedurch aus dem Rahmen losgelöst und enthält doch die seiner momentanen Wichtigkeit angemessene Geltung.

(Vierte Scene.) Nureddin bleibt allein mit seinem Glück. Die ganze folgende Scene†) ist seinem Liebesjubel gewidmet. Der angegebene Strich bewahrt der Gefahr überwuchernder Lyrik vor. Durch die musikalische Illustration der Scene, die der Liedform nahekommt, wogt die stürmische Bewegung der Violinen, die in jubelndem Aufschwung zuerst die dem Folgenden zu Grunde liegende Tonart (A-dur) herbeiführen und dann die im schönsten Flusse geführte Singstimme umspielen; dazwischen liegt die Stimme auch einmal frei: „Laß mir all' die selge Trauer" und mit gutem Grunde, denn diese Stelle kehrt kräftig harmonisirt wieder am Schlusse eines ruhigen Mittelsatzes, welcher ebenfalls der Bewegung entbehrt. Nach dieser Stelle bricht das Gewoge aber sofort wieder los und wird erst durch den Eintritt Abuls unterbrochen.

(Fünfte Scene.) Schon das Aussehen dieses Biedermanns stimmt uns heiter. Sein gelbes Gesicht umrahmt ein langer, weißer Bart; bewaffnet mit Becken, Handspiegel und einem Astrolabium tritt er gravitätisch herein und macht Nureddin, der ihn noch nicht gewahrt, mehrere tiefe Verbeugungen (die tiefste wird durch Posaunensolo††) mit ungeheurem Sprung in die Tiefe illustrirt). Die komische Wichtigthuerei gibt außerdem das Orchester köstlich durch eine originelle

*) pag. 47 die ersten drei Systeme gestrichen.
**) Siehe Notenbeispiel XVII.
***) pag. 51/52 vom Eintritt des $^6/_8$ Taktes bis zu Nureddins Einsatz gestrichen. Die aufsteigende Ober-Tonleiter ist Zusatz des Bearbeiters.
†) pag. 58 vom $^4/_4$ Takt bis Beginn der fünften Scene gestrichen.
††) Siehe Notenbeispiel XVIII.

Bläserfigur, die aus den Fagotten aufsteigt, wieder, während eine Sequenz, deren durch die Figur unterbrochene, dann taktweise folgende Glieder rhythmisch und melodisch das Herabbeugen des Körpers versinnbildlichen, der erwähnten Posaunenstelle vorhergeht. Nureddins Wink, gleich zu beginnen, beantwortet Abul mit einer prächtigen Anrede, während welcher das Verbeugungsmotiv der Sequenz, die Singstimme nachahmend, bald von diesem, bald von jenem Instrument, sogar der Pauke verkürzt herausgestoßen wird; die Schwatzhaftigkeit des Alten verleitet ihn zu einer Breite, die gepaart mit äußerstem Pathos, dessen die Rolle während der ganzen Oper hauptsächlich nicht entbehren darf, eine ungemein komische Wirkung hervorbringt. Nach diesem köstlichen, in der Singstimme einfach melodisch dahinfließenden Gesang (E-dur) beginnt Abul, unbehindert durch des ungeduldigen Liebhabers erneute Aufforderung zum Beginn seines Geschäfts mit Majestät (die Wendung nach C-dur ist sehr bedeutsam):

„Ich habe Dir Dein Horoskop gestellt,
Vernimm durch mich den Spruch der Sternenwelt:
Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden,
Die man nur wählen kann, rasirt zu werden."

Trompeten und Posaunen begleiten feierlich diese Eröffnung, an welche sich köstliches Geberdenspiel anschließt, womit Abul und sein Horoskop von Nureddin abgewiesen werden. Letztere Stelle bildet die Einleitung in einen Zwiegesang in fis-moll; die beiden ersten Viertel (Klavierauszug pag. 64 Doppelstrich) gehören Abul, der das Horoskop zeigen will (Streicher), die beiden letzten der Abwehr Nureddins (Bläser); vom dritten Takt an schieben sich die halben Takte gleichsam übereinander, Abul wird zudringlicher, Nureddin ungeduldiger; im sechsten Takte wird Nureddin gebieterisch, ihm antwortet Abul mit mitleidigem Achselzucken. Ohne auf Nureddin zu achten, der ihm fortwährend ins Wort fällt, verkündet er das Orakel des Horoskops. Die musikalische Charakteristik ist wieder vorzüglich, Abuls langgezogener Gesang und Nureddins ungeduldige Triolen, später bei wachsendem Unwillen Sechszehntel. Abul behält wirklich das letzte Wort:

„Im Hause Alles magst Du heute wagen,
Doch bleib' zu Haus, sonst geht Dir's an den Kragen."

Nureddins erneute deutliche Aufforderung (wie außerordentlich wirkt hier das G-dur bei seinem Zwischenseufzer nach Margiana) kränkt den Alten. Er schlägt einen überlegenen mitteilenden Ton an*), um seinen Kunden für die Aufzählung seiner Fähigkeiten zu interessiren; über der Bewegung der Cellis lassen Piccolo und die großen Flöten bereits den Rhythmus dieser Aufzählung vorbereitend ertönen.

„Bin Akademiker,
Doktor und Chemiker,
Bin Mathematiker
Und Arithmetiker,
Bin auch Grammatiker,
Sowie Ästhetiker" ꝛc.

*) Siehe Notenbeispiel XIX.

geht es fort in infinitum (sehr schwer für den Sänger) und der unglückliche Nureddin muß den ganzen Schwall über sich ergehen lassen; die ungemein flotte Melodik und der übermütige Triolenrythmus wirken prächtig. Die Form der Aufzählung ist die eines freien dreistrophigen Liedes. Trotz der Herzenserleichterung fällt es Abul noch lange nicht ein, sein Werk zu beginnen. Nureddins: „Nun sag' einmal, Du unverschämter Schwätzer" beantwortet er: „O wie Du mich verkennest, daß Du mich Schwätzer nennest" ꝛc. und beginnt die Schicksale seiner sechs Brüder zu erzählen. Die Musik giebt die gekränkte Würde, die feierliche Erinnerung an die sauberen Gesellen trefflich wieder; jeder der Herrn hat ein komisches Epitheton, das seine Parallele im Orchester findet. Am witzigsten sind Bakbarah der Dickbäuchige (Große Trommel), Bakbuk der Spatzenschenchige (Str. arco col legno*) und Schakkabak der Hustenkenchige (gestopfte Hrn.) bedacht, ganz abgesehen von dem Effekte der uns so drollig klingenden türkischen Namen, der gleich wieder verwendet ist. Nureddins Geduldsfaden ist gerissen. Er öffnet die Thüre und ruft:

„He Ali, Sadi, Abbas, Achmed, Zofar, Omar, Dschofar, Jezid . . . Motawakel, werft ihn hinaus!"

Der zuletzt und mit besonderem Nachdruck gerufene Motawakel muß eine recht auffallende Figur sein und sich auch entsprechend benehmen. (Sechste Scene.) Der folgende Chor der Diener ist ein ebenso originelles als wirkungsvolles Musikstück von höchster Lebendigkeit und harmonischer Charakteristik; für den Text möge als Probe genügen:

„Du Narr, Du Schwätzer, Du Messerwetzer, Du Beckenträger, Du Haarabsäger" ꝛc.

Der Raum reicht leider nicht aus, auf alle die harmonischen Feinheiten einzugehen, man betrachte nur die wenigen Takte des Nachspiels**); in der Instrumentation ist besonders eine Chorverdopplung durch gestoßene Trompeten mit Posaunen charakteristisch, ebenso die Verwendung der Holzbläser. Während des eben erwähnten Nachspiels haben die Diener den Barbier an die Thüre gedrängt, dort macht er sich aber los, eilt in den Vordergrund und schwingt hier drohend sein Rasirmesser. Seine halb Nureddin, halb Motawakel geltende Anrede endigt in der von ersterem beim Herbeirufen gebrauchten Weise: „Ali, Sadi, Achmed" ꝛc. nur mit den abgeänderten Schlußworten: „Packt Euch hinaus!" Abuls Empörung über die schlechte Behandlung ist hochkomisch. Über dem grollenden des der Pauke setzt sein „Wehe" auf g ein, der Baß fällt dann durch b auf a, über welchem Ton als Orgelpunkt Abul seinem Zorn Ausdruck verleiht, unterbrochen von kurzen Aufforderungen der Diener „Ergreife die Flucht" ꝛc. Mit furchtbarer Stimme singt er das uns schon bekannte Motiv: „nicht rege den Grimm des Abul Hassan Ali Ebe Beker" und kündet Nureddin, daß er ihm den Kopf scheeren werde, und wenn auch die Welt zittert und fällt. Darauf vernehmen wir die vorher in F-dur gehörte Aufforderung an die Diener in D-dur, wohin sich der Orgelpunkt auflöste. Nureddin gibt den Dienern einen Wink, sich zu entfernen. Sobald Abul sieht, daß er ge-

*) Zuthat der Bearbeitung.
**) Siehe Notenbeispiel XX.

wonnenes Spiel hat, behandelt er dieſelben als Sieger, beſonders Motawakel läßt er ſeinen Zorn fühlen. (Siebente Scene.) Nun zieht Nureddin andere Saiten auf. Seinen flehendlichen Worten, die eine ſchmeichelnde Violinfigur reizend begleiten (h-dur) gelingt es, den Alten endlich zum Beginne ſeiner Arbeit zu bewegen. Köſtlich iſt die die erwähnte Figur verwertende Illuſtration der Worte „ſanft wie Zephyrhauch ſoll meine Klinge übers Haupt Dir ſtreifen". Während Abul Schaum ſchlägt und ſich Nureddin inmitten der Bühne in die gehörige Poſition ſetzt, entflieht ihm wieder der Stoßſeufzer: „O Margiana, Du mein Alles". Abul, der die Worte auffängt, iſt als Schwatzhafter natürlich auch neugierig. So beginnt er ſchlau ein Liebeslied auf Margiana. Beim Nennen des Namens fährt Nureddin empor. Er wird vom Barbier belehrt, daß er auch Dichterkomponiſt iſt und in ſeinen jungen Jahren das Lied verfaßte. Wir vernehmen nun das Lied völlig, wozu Nureddin begeiſtert einfällt. Von beſonderer Schönheit iſt hierin die E-dur-Stelle „Wonnen der Liebe". Die Arbeit des Raſirens iſt ſchon halb beendet (nach türkiſcher Sitte erſtreckt ſie ſich auf den ganzen Kopf), da zeigt Abul neue Tücke: er vertieft ſich in die Erfindung einer großen Kadenz*), worüber er das Raſiren völlig vergißt. So ſitzt denn Nureddin von Neuem und wartet halbraſirt in bitterer Verzweiflung. Die Kadenz iſt köſtlich komponirt; ihr Eintritt wirkt umſomehr, als uns der fortſchreitende Rhythmus des vorhergehenden Liebeslieds die neue Störung nicht ahnen läßt. Unter dem ſtatt der Auflöſung E-dur fortissimo einſetzenden C-dur-Akkord muß der hingehaltene Liebhaber Abul in den Arm fallen (es maß den Anſchein haben, wie wenn Abul immer noch nicht aufhören wolle); Nureddin ſteht nur noch ein letztes Mittel zu Gebot, er beichtet von dem Stelldichein und fleht zuletzt: „Die Stunde naht und ich verſäume ſie; drum wenn ein Funke menſchlichen Gefühls, wenn je ein Hauch von Liebe Dich durchdrungen, auf meinen Knieen hier beſchwör' ich Dich: raſire mich!" Dieſe durch eine fieberhafte Violinfigur und Harfenarpeggien charakteriſtiſche C-dur-Stelle weiſt Veränderungen des Originals an der Stelle „ich liebe" ꝛc. zu Gunſten der Bearbeitung, ferner eine ſinnige Benutzung der Duettmelodie aus der dritten Scene bei „wenn Mittag iſt und die Muezzin rufen", auf. Auch mit dem nach der folgenden rührenden Umarmung Abuls angebrachten Striche iſt ein bühnengeſchickter Griff gethan.**) Der Bearbeiter ſah ſich genötigt, hier etwas freier vorzugehen, um die Modulation nach G-dur zu bekommen, was mit Benutzung des nach dem Striche ſtehenden Orcheſterzwiſchenſpiels gemacht iſt. — Abul raſirt nun eifrig weiter und ſucht ſeine Neugier vollends zu befriedigen. Den Humor in Frage und Antwort charakteriſirt ein reizender menuettförmiger G-dur-Satz; hiebei kommt der Alte auf die Idee, Nureddin ſchützend begleiten zu wollen, was letzterer natürlich ablehnt; endlich fertig raſirt begibt ſich N. ins Nebenzimmer, um ſich umzukleiden. (Achte Scene.) Natürlich denkt Abul nicht daran, das Haus zu verlaſſen. Nureddins Leichtſinn in ſeinen Augen ruft ihm das ſchon einmal heraufbeſchworene Geſchick ſeiner

*) Siehe Notenbeiſpiel XXI.

**) pag. 93 Takt 4 löſt ſich nach dem frei veränderten in B-dur einſetzenden Takt 1 Syſtem 2 von pag. 96 auf. Hiermit iſt eine unwirkſame Wiederholung ausgeſchloſſen.

Brüder wiederum ins Gedächtnis. Wir hören von ihrem, freilich durch sehr verschiedene Arten von „Lieben" hervorgerufenen Untergang in einer prächtigen Episode (C-moll) mit dem Schluß „was quält auch mich, den Jüngsten von den Sieben? Lieben! Oh!" Die ungemeine Feinheit des Musikalischen, die ja durch Worte überhaupt nicht wiederzugeben ist, kann ich leider überall nur andeuten, so vergleiche man z. B. pag. 102, 3. System, letzter Takt u. folg. als Charakteristik der Liebe.

(Neunte Scene.) Inzwischen hat sich Nureddin in einen prächtigen Anzug geworfen, und will eben in raschen Schritten hinwegeilen; da erblickt er den immer noch vorhandenen Abul, der darauf besteht, seinen Schützling zum Stelldichein zu begleiten. Die Not gibt ihm nun endlich den rettenden Gedanken ein; (Zehnte Scene.) er ruft die Diener herbei und befiehlt ihnen, den sichtbar fieberkranken Barbier in Kissen zu betten, ihm die von seiner eigenen Krankheit noch vorhandene Medizin einzugeben und ihn so vom sicheren Tode zu retten. Im Getümmel der Diener um Abul entkommt Nureddin. Letztere Vorgänge bilden den Schluß des Akts. Die vorhergehende neunte Scene halte ich musikalisch für nicht so bedeutend, wie ihre Vorgänger (vom Eintritt des zweistimmigen Satzes wieder schöner), dagegen steht der Schluß des Aktes auf der genialen Höhe des Ganzen und ist es mit Freuden zu begrüßen, daß die Bearbeitung die neunte und zehnte Scene mit aufnahm und somit die Zusammenziehung der beiden Akte in einen nicht sanktionirte. Man ist von der Art der Aufführung in letzterer Form, welche wegen des mangelnden Fortschritts in der Handlung des ersten Akts und der hiedurch befürchteten Ermüdung seitens der Zuschauer für die bühnenwirksamere gehalten wurde, durch öfteres Probiren und Vergleichen wieder abgekommen. Ich habe das Werk in beiderlei Aufführungen wiederholt gehört und halte die nach der Vorschrift ausgeführte, nunmehr in München übliche entschieden für die richtige.

Musikalisch betrachtend begegnen wir beim erneuten Herbeirufen der Diener dem uns aus dem Schluß der fünften Scene bekannten Motive, diesmal erst in den Fagotten, dann in andern Bläsern (auch Piccolo) und Streichern, situationsgemäß durch Triller verändert. Sehr charakteristisch ist die Weise Nureddins „O sehet den Armen", die dann vom Chor aufgenommen wird „So lasset uns eilen". In äußerst komischer Verwendung finden wir gleich wieder das Thema „Ali Sadi" ꝛc., wie der unter einer dichten Hülle von Kissen und Decken stöhnende Abul die Diener um Erbarmen anfleht. Der Witz liegt in der pathetisch harmonisirten den Streichern tremolo zugeteilten Begleitung. Gleich darauf setzt der Chor mit dem ff a capella gebrachten „Abul Hassan Ali Ebn Beker" ein, in der lächerlichen Situation durch seine Bedeutsamkeit von komischer Wirkung.

Der zweite Aufzug beginnt mit dem von verschiedenen Bläsern unter tremolo tiefer Streicher gebrachten Thema der Muezzinrufer (fis-moll).*) Es ist mir nicht gelungen, zu ermitteln, ob C. ein Originalthema verwerthet hat, wie dies Andere, z. B. Weber im Oberon mit Erfolg thaten. Die Durchführung des imitirenden Themas wird nur einmal unterbrochen durch Voraus-

*) Siehe Notenbeispiel XXII.

nahme des jubelnden Schluſſes der folgenden erſten Scene des zweiten Akts „Nun komm, mein Schatz, der fromme Cadi geht", dann wird der Muezzinruf wieder, diesmal auch von den Streichern aufgenommen und unter Berührung der Einleitung zur Liebesſcene in den Vortrag des folgenden Terzetts der erſten Scene übergegangen. So ſind wir in dieſer Einleitung*) des zweiten Akts für das unmittelbar Folgende in Stimmung verſetzt. Nachdem ſich der Vorhang gehoben hat, zeigt uns die Bühne ein reiches geräumiges Frauengemach (Margianas Zimmer), auch die uns ſchon bekannten Blumen (cf. Akt I Scene 2). Margiana hat ſoeben von Boſtana die Nachricht von Nureddins Kommen erhalten. (Erſte Scene.) Sie ſtürzt voll Seligkeit in ihr Gemach: „Er kommt, er kommt! O Wonne meiner Bruſt! Wie werd ich jubeln ihn zu ſehen!" — eine Weiſe in A-dur, die auf mancherlei modulatoriſchen Umwegen dahin zurückkehrt, in Art eines durchkomponirten Liedes. Der zu Grunde liegende Gedanke „er kommt" wird ſofort von der Begleitung aufgenommen und taucht aus dem Orcheſter (durchweg Bl.) auf, während die Singſtimme praktiſche Panſen hat. Zu einer andern Thüre herein kommt Boſtana: „Er kommt, er kommt! O wonnigliche Luſt! Wie wird er ſtaunen, Dich zu ſehen!" mit der gleichen Melodie, welche Margiana brachte; letztere ergeht ſich in neuen Kontrapunkten über dem bis auf kleine Änderungen getreu feſtgehaltenen Cantus firmus. Nach kurzer Zeit machen wir auch die Bekanntſchaft des Papa Cadi; er kommt zur Mittelthüre herein mit einem Brief und Schlüſſel in der Hand: „Er kommt, er kommt, o wonnigliche Luſt! Wie wirſt Du ſtaunen, ihn zu ſehen!" Dieſes „er kommt" aus des Cadi Munde wirkt ſehr frappant; natürlich meint er nicht Nureddin, ſondern nur eine große Kiſte, in welcher ſein alter Freund Selim mit der Forderung Margianas zum Weibe die Morgengabe überſendet. Nirgends im ganzen Werk werden wir mehr inne, daß wir uns, wie zu Anfang bemerkt, auf dem Boden der alten Oper befinden, als in dieſem Terzett, in welchem nun auch der Cadi den Cantus firmus bekommt, während die beiden Oberſtimmen, Margiana tunlichſt kanoniſch, begleiten. Ganz reizend iſt der Schluß dieſes prächtigen Muſikſtücks**) ohne jede Begleitung,***) auf welchen das Orcheſter mit einem ſehr ſchönen ruhigen, auf verſchiedenen Stufen wiederholten Motiv einfällt.†) Margiana läßt ſich durch die Mitteilung von Selims Werbung, den wir uns als dem Cadi gleichalt vorzuſtellen haben, durchaus nicht einſchüchtern. „Dein Wille, Herr und Vater, iſt der meine, gehorſam danket Deine Tochter Dir" antwortet ſie unter Aufnahme des erwähnten Motivs, wendet ſich aber gleich wieder an Boſtana, um mehr von Nureddin zu erfahren, während der Cadi eifrig beſchäftigt iſt, die inzwiſchen von Dienern herbeigebrachte Kiſte auf ihren Inhalt zu unterſuchen. Dieſes reizende Spiel von Antworten Margianas auf des von der Größe ſeines Schatzes entzückten Cadi Fragen mit ihrer Unterhaltung über Nureddin, ihren Schatz, mit Boſtana währt bis zum Gebetsrufe des Muezzin, den wir

*) Klavierauszug pag. 116 Syſtem 4 Takt 3 ſind die folgenden 9 Takte geſtrichen.
**) cf. unter Op. 7.
***) Siehe Notenbeiſpiel XXIII.
†) Siehe Notenbeiſpiel XXIV.

wie von den verschiedenen Moscheen der Stadt in seiner monotonen Feierlichkeit über dem wirbelnden ßs der Pauke ertönen hören. Die Musik weist in der Fortbildung des erwähnten Motivs wieder echte Perlen auf, höchste Innigkeit und süßesten Wohlklang. Dabei ist die ganze Partie von großer formaler Klarheit, indem wir eigentlich vom Einsatz Margianas an eine dreimalig natürlich frei behandelte Liedform vor uns haben. In den Gebetsruf stimmen nun auch die drei Personen auf der Bühne in schönem dreistimmigen, später durch Hinzutritt des dritten Muezzin vierstimmigen Satze ein, freilich von ihren religiösen Empfindungen bald durch weltliche Gedanken abgezogen, „Nun komm, mein Schatz" u. s. f. Der Cadi wirft der Kiste noch einen entzückten Blick zu und eilt hinweg — der Augenblick ist da.

Das Orchester kommt vom verklingenden Gebetsruf auf den Ausdruck von Nureddins drängenden Gefühlen; (Zweite Scene.) Bostana führt letzteren herein und zieht sich zurück.

Von Allem, was Nureddin in seinen Träumen der Geliebten anzuvertrauen hatte, kann er jetzt nur ein einzig Wort noch finden: „Ich liebe Dich!" Margiana bricht eine Rose, die einzige Blume, die nicht demutvoll vor dem Geliebten das Haupt neigt; sie läßt die Blume für sich sprechen: „Ich liebe Dich". Diese gegenseitige Erklärung der Beiden, die sich nie gesehen, gewiß ein sehr präcises Verfahren, hören wir in einem melodisch höchst einfachen B-dur-Satze, der durch das Wechseln von Viervierteltakt und Dreivierteltakt eigenartigen Reiz erhält. In einem anschließenden D-dur-Satz, dreiviertel Takt, von gleicher Einfachheit der Melodie vereinigen beide ihre Empfindungen. In dieser Partie der Oper, die auf einmaliges Hören wohl von Jedermann verstanden werden wird, ist eine Seite von C. dichterischem und musikalischem Schaffen, die lyrisch innige, wie im Extrakt enthalten. Die Begegnung der beiden Liebenden, deren Verzögerung durch den ganzen ersten Akt sie uns mit höchster Spannung erwarten läßt, frappirt durch die beispiellose Einfachheit der Mittel, womit das rein Musikalische zu Stande kam; sie zeigt uns Nureddin in neuem Licht als Menschen, der nur Empfinden ist, aber ohne Pathos, in völlig abgeklärter Leidenschaft. Es ist eine wunderbare, rafaelmäßige, von idealster Sinnlichkeit durchdrungene Liebe. Margiana, die wir bisher durchaus nicht als die übliche empfindsame Schönheit, sondern ihrem Vater gegenüber sehr von der praktischen Seite kennen gelernt haben, hat all ihre Schalkheit abgestreift. Ihre Empfindung hat den gleichen Charakter — es liegt etwas ungemein Keusches, Reines, Ethisches in der Scene,*) für den Charakter ihres Schöpfers in hohem Maße bezeichnend. — Der Humorist Cornelius läßt jedoch nicht lange auf sich warten. Wir vernehmen jählings den guten Abul vor dem Fenster „O Nureddin! genieße froh Dein Glück. Sei ohne Furcht, es wacht vor diesem Fenster Dein Abul Hassan Ali Ebe Beker"; (Dritte Scene.) er verstand sich auf irgend eine Weise dem Heilverfahren der Diener zu entziehen und hat seinen Vorsatz ausgeführt. Voll väterlichen Mitgefühls singt er diese Worte in breiten Tönen vor des Cadi Haus.

*) Die Instrumentation der Bearbeitung ist vorzüglich. Man beachte allein die Stelle, wo das Blech ppp einsetzt!

Die Bearbeitung hat an dieſer Stelle abermals einen glücklichen Griff gethan. Im Original ſtürzt Boſtana herein „— — der tolle Kauz ſingt drüben vor dem Haus von Liebesglück" ꝛc. und verſchwindet dann ſofort wieder. Da dieſer kurze Auftritt die Geſchloſſenheit zerriß, wurden Nureddin die citirten Worte in den Mund gelegt, Boſtana wurde unnötig. Die Abänderung der Muſik hält ſich in dankenswerter Weiſe an die Verwendung von Gegebenem. Mit großer Feinheit iſt das Lauſchen der Liebenden, ob kein neuer Lärm entſteht, im Orcheſter wiedergegeben. (Vierte Scene.) Dann kniet N. zu Füßen der Geliebten nieder und ſind die Beiden ſo in ſich vertieft, daß ſie auch Abul, der in ſeliger Erinnerung vor dem Fenſter ſein uns bekanntes Liebeslied angeſtimmt hat, nicht vernehmen. Dieſer Wechſel von ſüßem Spiel der Minne auf und Abuls Geſang hinter der Bühne findet durch plötzlich ertönendes Wehgeſchrei ein jähes Ende. (Fünfte Scene.) Haben wir in der letzten Scene faſt nur Wiederholung von Motiven gehört, ſo tritt uns jetzt ein neues entgegen, im Baß liegend und in ſeiner kräftigen Führung an Bach'ſche Gavotten erinnernd. Daß nun Boſtana beruhigend herbeieilt, iſt wohlmotivirt und wirkſam; letztere Eigenſchaft wäre durch den kurz vorher erfolgten Auftritt ebenfalls abgeſchwächt. Der Cadi kam nach Hauſe und gab einem ungeſchickten Sklaven eigenhändig die Baſtonade. Kaum haben wir dieſe Nachricht von Boſtana vernommen, da ertönt draußen Abuls Stimme: „Weh wir, man mordet meinen Freund! Cadi, verruchter Mörder! Heda! Helft ihr Leute!" und gleich darauf wehrufende Stimmen herbeieilenden Volks, das gerne bereit iſt, dem Cadi etwas näher zu rücken. Nun kann Nureddin nicht mehr unbemerkt entfliehen. In ihrer Aufregung räumen Boſtana und Margiana die noch daſtehende Kiſte aus, Nureddin verſteckt ſich darin, Boſtana ſchließt ab, ſchiebt Margiana hinaus und ſtößt ſofort auf Abul, der mit Dienern Nureddins hereinſtürzt; (Sechſte Scene.) dieſen ganzen Vorgang begleitet die Muſik mit der Durchführung des eben erwähnten Motivs (das auch in der Umkehrung erſcheint). Daneben erſcheinen noch zwei andere, ein diatoniſch aufwärts ſteigendes und ein chromatiſch fallendes. Abul iſt feſten Glaubens, Nureddin ſei vom Cadi ertappt und ermordet worden. Boſtana, die ihn benutzen will, um Nureddin noch fortzuſchaffen, verſteht er falſch und ſtürzt wehklagend über die Truhe, die den vermeintlichen Leichnam enthält.

(Siebente Scene.) Die folgenden aufgeregten Scenen werden eingeleitet durch einen tremolo-Orgelpunkt der Violinen auf C, unter welchem Abul klagt und eben Befehl gibt, die Kiſte weg zu tragen, als der Cadi hereineilt und die ſcheinbaren Diebe der Morgengabe aufzuhalten ſucht. Die Violinen halten ihr C feſt. Mit dem Auftritt des Cadi beginnt unter den Singſtimmen in Bäſſen und Cellis ein Thema, das wir etwas näher betrachten müſſen. Es erſcheint in f-moll und wendet ſich im Verlaufe nach d-moll, ſchließt dann wieder in f-moll*); mit ihm wird alles Folgende, kurze Zwiſchenſpiele abgerechnet, beſtritten; es hat nämlich die Eigenſchaft, daß es als Kanon entwickelt werden kann, aber nicht bloß einfach taktweiſe, ſondern auch auf den halben Takt ſich folgend. Dies Thema nimmt nun der Cadi in f-moll auf: (Achte Scene.)

*) Siehe Notenbeiſpiel XXV.

„Verruchte Diebe, die ihr offen
Am hellen Tag beraubt mein Haus" u. ſ. f.

Die Violinen umſpielen die Melodie in lebhaften Sechszehnteln (²/₄ Takt); ihm antwortet Abul auf der Unterquarte in c-moll:

„Verruchter Cadi, der du offen
Den Freund erſchlugſt in deinem Haus" u. ſ. f.

Die Bewegung der Geigen dauert fort, der Cadi hat kontrapunktirende Noten, die vier Diener Nureddins proteſtiren akkordlich. Nun ſtürzen Freunde des Cadi zu ſeiner Unterſtützung herbei. Sie bringen das Thema als vierſtimmigen Männerchorſatz auf den Worten:

„Welch' arges Unheil hat betroffen
Freund Muſtapha dein armes Haus" u. ſ. f.

Dazwiſchen Ausrufe Abuls, des Cadi's, akkordliche Einſätze der Diener. Von der Straße dringen Klageweiber herein in langen, weißen Kleidern und mit fliegenden Trauerſhawls:

„Bekleidet euch mit Trauerſtoffen,
Ein Mord geſchah in dieſem Haus" u. ſ. f.,

das Thema als dreiſtimmigen Frauenchor bringend; dabei geſellen ſich des Cadi Freunde zum akkordlichen Zwiſchenrufen der Andern, nehmen aber bald ein aufſteigendes Gegenthema in Sechszehnteln zum praktiſchen Nachſatz der Klageweiber auf. Das Chaos wird noch größer. Bewohner von Bagdad eilen von der Straße in buntem Knäuel herein:

„Wo iſt er, den der Stahl getroffen,
Vermaledeit ſei dieſes Haus" u. ſ. f.

Bei dieſem Einſatz, dem vier Takte des Orcheſters allein vorangehen, beginnt der erſte Kanon*), indem die Klageweiber im folgenden Takt imitiren. Die andern Stimmen verhalten ſich in der charakteriſirten Weiſe. Nach abermaligen vier Takten Orcheſter holt die Muſik zu neuer Steigerung aus: der Cadi beginnt das Thema,**) Abul imitirt auf dem halben Takt,***) eine Zuſammenziehung, die der immer erregteren Situation angepaßt iſt; darauf der Nachſatz der Klagefrauen, unterſtützt durch den Chor der Bewohner von Bagdad, dazwiſchen die Sechszehntelbewegung ſeitens Abuls und der Diener Nureddins, zuletzt alle Anderen. Nach zwei Takten Orcheſter kommt der letzte Trumpf, nämlich die Teilung ſämtlicher vokalen und inſtrumentalen Stimmen in zweiſtimmigen Satz, der den zweiten, vorher vom Cadi und Abul gebrachten Kanon, in der Umkehrung bringt. An dieſer Stelle klingt das Blech vorzüglich, die drei Poſaunen auf Abuls, die Trompeten auf des Cadi Seite verwendet. Die Pauke allein, unfähig den Kanon mitzumachen, wirbelt als Lärminſtrument (könnte der größeren Klarheit des zweiſtimmigen Satzes zu Liebe pauſiren). Während des folgenden Orcheſternachſpiels entſteht ein allgemeiner Tumult um die Kiſte. Nureddins Diener wollen ſie aufladen, werden aber wiederholt

*) Siehe Notenbeiſpiel XXVI.
**) Der angezeigte Strich iſt wohlangebracht, damit die Scene nicht zu lange dauert.
***) Siehe Notenbeiſpiel XXVII.

daran gehindert und werfen sie um. Der Cadi und seine Freunde wollen sie in den Hintergrund schleppen und stellen sie wieder auf u. s. f.

(Neunte Scene) Durch das Getümmel brechen sich endlich vier Bewaffnete Platz. Der Lärm war bis zum Palaste des Kalifen gedrungen, letzterer erscheint in eigener Person. Sein Auftritt wird durch eine kräftige Figur in den Bläsern eingeleitet. Die Kämpfer weichen in Parteien zur Seite.

Die folgende Aufklärung, die sich der Kalif geben läßt, können wir im Großen und Ganzen betrachten. Der Cadi beschuldigt Abul des Diebstahls, der Barbier Margianas Vater des Mordes! Die Wahrheit kann nicht lang verborgen bleiben, Bostana und Margiana werden gerufen, um den Schlüssel zu bringen, man öffnet und findet Nureddin, der in seinem Versteck ohnmächtig geworden ist. Wir müssen bedenken, daß er Rekonvalescent ist. Die Musik hält sich durchaus an schon bekannte Motive, Abul schickt natürlich seiner Rechtfertigung die Aufzählung seiner vortrefflichen Brüder voraus (cf. pag. 76), bekennt sich auch dem Kalifen als Gesamtmensch und Universalgenie. Beim Eintritt Margianas, deren eiliges Herbeirufen seitens des Cadi durch Sechszehntel komisch ausgedrückt ist, ertönt das $^7/_4$ Takt-Motiv der Liebesscene. Wie Abul den bewußtlosen Nureddin etwas über den Rand der Kiste herauszieht, erschallt ein allgemeiner Schreckensruf. Das Orchester charakterisirt das Entsetzen durch schneidende Vorhalte und wie das heraufsteigende Verhängnis des Cadi steigen Posaunenklänge in die Höhe; das Abnehmen der Instrumente zum Ausdruck der dem ersten Schreckensschrei folgenden bangen Stille ist von großer Wirkung.

Der folgende Chor mit der Grundtonart A-dur wird durch ein Terzett (Abul, Kalif, Cadi) eingeleitet,*) dessen Thema der Chor später bringt. Der Cadi steht wie versteinert und macht den Eindruck eines Träumenden, der sich von einem Alpdruck zu befreien sucht. Abul klagt. Der Kalif ist als mit größerem Scharfsinn wie seine Unterthanen begabt dargestellt; er findet sich sofort:

„Ein Licht geht mir nun auf,
Es spielte hier die Liebe ihre Streiche".

Bostana and Margiana beginnen eine Art Mittelsatz in h-moll (ganz reizend melodisch), in dem sie sich dem vorhergegangenen „Wach auf" des Terzetts anschließen; nach dem so entstandenen Quintett setzt dann der Chor ein und wir hören eine Gruppenteilung, bestehend aus den fünf Solisten auf der einen und dem Chor auf der andern Seite. Abul hat sich über Nureddin gebeugt. Er findet plötzlich Leben in ihm, beginnt auf des Kalifs Gebot**) mit allerlei Späßen Erweckungsversuche, wozu er das Liebeslied singt.

Nureddin erwacht durch den Geruch der ihm von Margiana geschenkten Rose, stimmt in das Lied mit ein, wird langsam aus der Kiste und zur Geliebten geleitet, vor deren Füßen er niedersinkt. Cadi: „He Mustapha, wach auf!" Der Kalif erinnert den Vater daran, daß nun ja wirklich der Tochter Schatz in der Kiste war, der Alte gibt seinen Segen, Abul wird an den Hof

*) Siehe Notenbeispiel XXVIII.

**) Bei der Stelle des Chors: „Ach kein Barbier" u. s. f. stehen die Posaunen Partitur pag. 4607 2 bis 4 irrig eine Terz zu tief.

gezogen, um seines Lebens Märchen zu erzählen, eine Aufforderung, die uns noch mit einem neuen kurzen Motiv bekannt macht, während alles Bisherige mit Bekanntem bestritten wird. Darauf beginnt Abul eine Huldigung für den Kalifen: „Heil diesem Hause, denn Du tratst ein" u. s. f. mit jedesmaligem „Salamaleikum!" nach jedem Vers, wozu alle Andern begeistert einfallen. Abul zeigt sich hier noch einmal in vollem Lichte und die gemütvolle, herrliche Fis-dur-Melodie ist gerade der richtige Geleiter für die Stimmung, in der uns dies echte Kunstwerk entläßt, dazu der Schluß eine letzte Kundgebung des enormen harmonischen Reichtums des Komponisten, indem die Noten Abuls vom Chorsopran wiederholt werden, mit jedesmaliger genialer Änderung der Harmonie. Während der Kalif sich zum Gehen wendet, fällt der Vorhang. Die festlichen Klänge des vollen Orchesters rufen uns hiebei das „Vergiß den Barbier nicht" (cf. I Sc. 3) nochmals sinnig zu.

Es erübrigt noch die Betrachtung der Ouverture, meines Erachtens des schwächsten Stückes im ganzen Barbier. Verschiedene Motive der Oper sowie ein außerordentlich schönes neues*) tauchen auf; leider wechselt der Takt so häufig, daß keines derselben zu ruhiger Geltung kommt; durch Annahme der in der gedruckten Partitur vorgeschlagenen Striche kann diesem Mißstand einigermaßen abgeholfen werden. C. selbst unterzog das Stück wiederholter Bearbeitung; wohl in Rücksicht auf diese Ouverture und die zum Cid nannte der übermäßig bescheidene Mann sich „keinen ordentlichen Musiker"; die Beherrschung der sogenannten Hauptform (Form der Ouverture, des ersten Satzes einer Sonate, Sinfonie u. s. f.) war ihm nicht gegeben, seit seinen Schülerjahren hat er sich aber auch nicht darum bemüht. So sehr er, der Dichtermusiker, der musikalische Lyriker, der die Liedform vollendet beherrschen und in seinen Chorkompositionen aus dem Text heraus neue Formen geschaffen hat, seinen Standpunkt ästhetisch rechtfertigen konnte, so sehr mußte er hier den Mangel empfinden, rein musikalische Motive ohne Anhalt der Worte nicht architektonisch aufbauen zu können. So entstand eben die Aneinanderreihung von Themen, die, wie gesagt, einen unruhigen, unstäten Eindruck hervorruft; die Themen selbst verlieren dabei von ihrer genialen Schönheit, ein merkwürdiger Beweis, wie sehr es nicht nur auf ein Thema an sich, sondern weit mehr als man gewöhnlich annimmt auf die Stelle ankommt, an der dasselbe steht, d. h. was ihm vorhergeht und sogar was folgt, mit einem Worte, auf die Proportionen des Stückes. Ich erinnere nur an die Untersuchungen, die Fechner an Mozart'schen ersten Sätzen über den goldenen Schnitt vorgenommen hat.

Die Bearbeitung nahm in der Ouverture noch einige sonstige Änderungen vor. So pag. 17 System 3 Takt 5 ff. sind sieben Takte gestrichen, System 6 nach Takt 5 sechs Takte eingefügt, nach denen gleich zum $^6/_8$ Takt pag. 19 System 2 gesprungen wird. Pag. 23 System 3 $^3/_4$ Takt finden sich Veränderungen, ebenso sind die Schlußtakte verbreitert. (Takt 7 von rückwärts wurde verdoppelt, Takt 6 vervierfacht.)

*) Siehe Notenbeispiel XXIX.

Notenbeiſpiele.

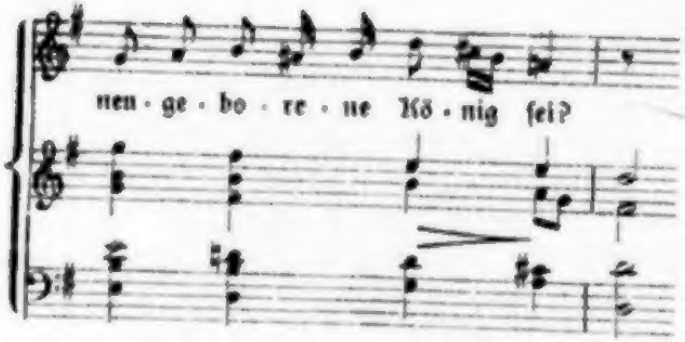
V. Mäßig langſam.

VI. Ruhig.

VII. Mäßig langſam.

VIII. Langſam, der begleitende Choral ſehr breit.

Drei Kön'ge wandern aus Morgen · land; ein Sternlein führt ſie zum
p
Jor·dansſtrand. In Ju·da fra · gen und for ſchen die Drei, wo der
p



IX.

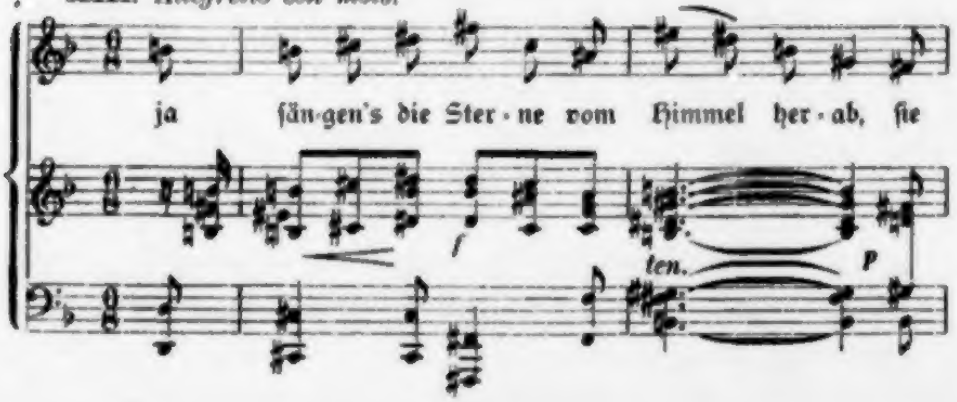
X. Mäßig langſam.

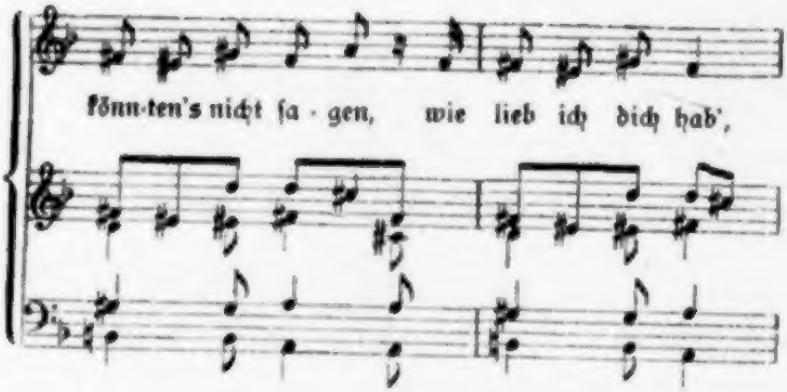
XI. Raſch und kräftig.

XII. Munter bewegt.

P
Ju·gend, Rauſch und Lie · be ſind wie drei flücht'·ge Früh·lings·
ta · ge; um ihr Flie · hen laß die Kla · gel Menſch, ge·
nie · ße ſie ge · ſchwind, Menſch ge · nie · ße ſie ge·ſchwind!

XIII. *Allegretto con moto.*




könn-ten's nicht sa-gen, wie lieb ich dich hab',

XIV.

Sopran.
Ob Lieb' ans Herz mir töd-lich kömmt, hält
Baß.
ten. ten. ten. ten.
Ped. * Ped. *

XV.

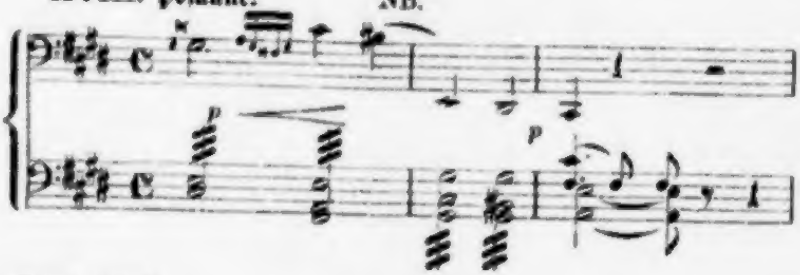
Aureddin.
Komm dei-ne Blu-men zu be-
Chor der Diener.
In Strahlen ew'-gen Licht's, in Pa-ra-die-ses Mit-ten

XVI. Sehr ſchnell.

XVII. a) Sehr ſchnell.

b) Den Abul haſſan Ali Ebe Bekar

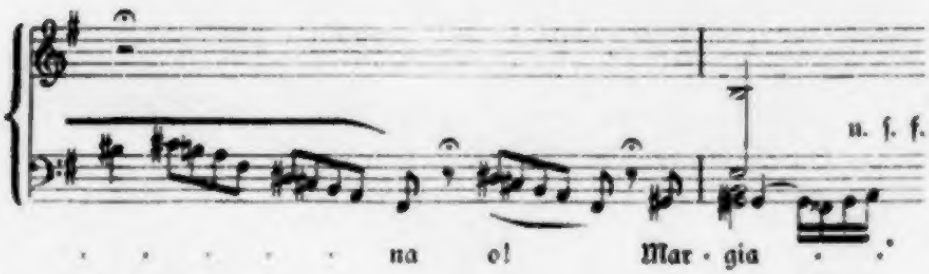
XVIII. Poſaune. NB.



XIX. Abul.

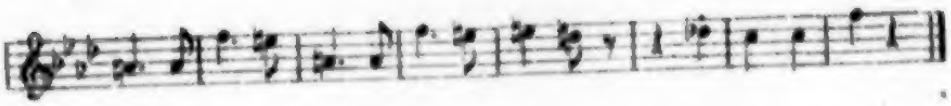
XX. Schnell.
(Zänkiſch.)

XXI.



XXII. Langsam.

XXIII. Schnell.
rit.
Margiana. Bostana.
Er kommt! er kommt! er kommt! er kommt! o
Cadi.
rit.
Lento.
ſü - ßer Wonne-laut. Er kommt! er kommt! er kommt! er kommt!
XXIV.
o ſü - ßer Won - ne - laut.
Orcheſter.
p
XXV.



XXVI.

XXVII.

XXVIII. Ziemlich langſam.

12

XXIX. *Allegro molto con brio.*

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.